Estética do Performativo

Erika Fischer-Lichte

Tradução **Manuela Gomes**

ORFEU
NEGRO

Para garantir o êxito do reencantamento do mundo, é necessária não apenas a encenação, mas também uma percepção específica do espectador que leve à sua transformação.

Erika Fischer-Lichte

Erika Fischer-Lichte é uma das teóricas contemporâneas mais conceituadas na área dos estudos de teatro e artes performativas. Professora na Freie Universität de Berlim, dirige na mesma universidade o Centro de Investigação Internacional "Interweaving Performance Cultures". Autora prolífica, com mais de trinta livros publicados e vários ensaios académicos, tem vindo a reflectir sobre questões ligadas à estética e à semiótica, centrando o seu trabalho nas teorias da performatividade e na história do teatro. **Estética do Performativo**, traduzida em várias línguas, é uma das suas obras mais conhecidas.

€20

Estética do Performativo
Erika Fischer-Lichte

Tradução Manuela Gomes

Este livro foi composto com caracteres Marat, tipo desenhado por Ludwig Übele em 2008. Impresso em Coral Book Ivory, 80 gramas.

A abolição de fronteiras entre as várias artes a partir dos anos 60 do século XX pode ser definida como uma viragem performativa. Os artistas, ao invés de criarem obras de arte, passam a produzir, cada vez mais, *acontecimentos*, que envolvem os espectadores e instabilizam as fronteiras entre sujeito/objecto e significante/significado. Ao analisar a especificidade desta viragem, Erika Fischer-Lichte propõe uma nova abordagem estética, apoiando as suas reflexões nas obras de Marina Abramović, Joseph Beuys, Richard Schechner, John Cage e Hermann Nitsch, entre outros artistas. Originalmente publicado em 2004, **Estética do Performativo** influenciou decisivamente os estudos das artes performativas contemporâneas.

— 978-989-8868-59-6 —

Estética do Performativo

Erika Fischer-Lichte

Tradução **Manuela Gomes**

ORFEU
NEGRO

A TRADUÇÃO DESTA OBRA FOI APOIADA POR UMA BOLSA DO GOETHE-INSTITUT,
FINANCIADO PELO MINISTÉRIO ALEMÃO DOS NEGÓCIOS ESTRANGEIROS

GOETHE
INSTITUT

TÍTULO ORIGINAL
Ästhetik des Performativen

AUTORA
Erika Fischer-Lichte

TRADUÇÃO
Manuela Gomes

REVISÃO CIENTÍFICA
Christine Zurbach

REVISÃO
João Berhan

CONCEPÇÃO GRÁFICA
Rui Silva | www.alfaiataria.org

DESENHOS
Mariana Caló e Francisco Queimadela

PAGINAÇÃO
Rita Lynce

IMPRESSÃO
Guide – Artes Gráficas

COPYRIGHT
© 2004 Suhrkamp Verlag | Berlim
© 2019 Orfeu Negro | Lisboa

1.ª EDIÇÃO
Lisboa, Junho 2019

DL 457284/19
ISBN 978-989-8868-59-6

ORFEU NEGRO
Rua Silva Carvalho, n.º 152, 2.º
1250-257 Lisboa | Portugal | +351 21 3244170
info@orfeunegro.org | www.orfeunegro.org

Índice

PRIMEIRO CAPÍTULO

Fundamentos para uma estética do performativo 9

SEGUNDO CAPÍTULO

Clarificação de conceitos 39
1. O conceito de performativo 39
2. O conceito de espectáculo 53

TERCEIRO CAPÍTULO

A co-presença física de actores e espectadores 77
1. Inversão de papéis 83
2. Comunidade 110
3. Contacto 133
4. *Liveness* 151

QUARTO CAPÍTULO

A produção performativa de materialidade 175
1. Corporeidade 177
Encarnação/*embodiment* 179
Presença 217
Corpo-animal 236
2. Espacialidade 250
Espaços performativos 251

Atmosferas 267

3. Sonoridade 281

Espaços acústicos 285

Vozes 292

4. Temporalidade 303

Time brackets 305

Ritmo 310

QUINTO CAPÍTULO

A emergência de sentido 331

1. Materialidade, significante, significado 335
2. «Presença» e «representação» 351
3. Sentido e efeito 359
4. É possível compreender os espectáculos? 370

SEXTO CAPÍTULO

O espectáculo como acontecimento 387

1. Autopoiese e emergência 391
2. O desmoronar das oposições 405
3. Liminaridade e transformação 418

SÉTIMO CAPÍTULO

O reencantamento do mundo 435

1. Encenação 439
2. «Experiência estética» 456
3. Arte e vida 479

Quer a mudança. Ó, sê entusiasmado pela chama
onde uma coisa se te furta que metamorfoses ostenta;
aquele espírito que projecta e tem domínio sobre o que é terreno
nada ama, na oscilação da figura, como o ponto da viragem.

O que no permanecer se encerra é já empedernido;
fantasia-se seguro na protecção do discreto cinzento?
Espera, um outro, mais duro, avisa à distância o que duro é.
Ai –: um martelo ausente ganha balanço!

Quem como fonte se verte, reconhece-o o reconhecimento;
e condu-lo enlevado através das serenas coisas criadas
que tantas vezes se encerram com o início e com o fim começam.

É filho ou neto da separação cada espaço feliz
que eles espantando-se atravessam. E a metamorfoseada Dafne
quer, desde que em loureiro sente, que te mudes em vento.[*]

RAINER MARIA RILKE

---

[*] Rainer Maria Rilke, *Os Sonetos a Orfeu*, trad. José Miranda Justo, Lisboa, Relógio d'Água, 2005, p. 89. (*N.T.*)

PRIMEIRO CAPÍTULO

Fundamentos para uma estética do performativo

No dia 24 de Outubro de 1975, realizou-se na Galeria Krinzinger, em Innsbruck, um acontecimento simultaneamente curioso e memorável. A artista jugoslava Marina Abramović apresentou a sua obra *Lips of Thomas*, e deu início à performance despojando-se de toda a roupa. Em seguida, dirigiu-se para a parede do fundo da galeria e afixou uma fotografia sua, emoldurando-a com uma estrela de cinco pontas. Dali, encaminhou-se para junto de uma mesa coberta com uma toalha branca e em cima da qual havia uma garrafa de vinho tinto, um boião com um quilograma de mel, um copo de cristal, uma colher de prata e um chicote. Sentou-se à mesa, pegou no boião e na colher de prata e, lentamente, foi comendo o mel até esvaziar o recipiente. Encheu o copo de cristal de vinho e bebeu-o com longos goles, repetindo este acto até esvaziar o copo e a garrafa. Depois, partiu o copo com a mão direita, que começou a sangrar. Marina Abramović levantou-se e foi até à parede onde afixara a sua fotografia. Então, de costas para a parede e de frente para o público, gravou na barriga, com uma lâmina de barbear, uma estrela de cinco pontas. O sangue jorrou. Depois, pegando no chicote, ajoelhou-se por baixo da fotografia e, de costas para o público, flagelou-se violentamente, provocando vergões ensanguentados. Em seguida, deitou-se com os braços abertos sobre uma cruz feita de blocos de gelo. Suspenso no tecto, um radiador eléctrico orientado para a sua barriga aumentava, com o calor que irradiava, o sangramento dos golpes auto-infligidos. Marina Abramović jazia imóvel sobre o gelo, tudo indicando que pretendia prolongar o seu martírio até o radiador derreter todo o gelo. Transcorrida meia hora sem que a artista indiciasse querer desistir da tortura, alguns espectadores, não suportando continuarem a assistir ao seu calvário, precipitaram-se para os blocos de gelo, agarraram na artista e retiraram-na da cruz, pondo assim fim à performance.

A performance tivera uma duração de duas horas. Ao longo dessas duas horas, a performer e os espectadores haviam criado um acontecimento que não estava previsto, nem sequer legitimado, pelas tradições, convenções e padrões das artes visuais e performativas. Com as suas acções, a artista não estava a produzir um artefacto, nem a criar uma obra de arte que pudesse ser fixada, fosse transmissível e existisse independentemente dela. Mas também não agia como uma actriz que desempenha o papel de uma personagem dramática que come mel em demasia, bebe vinho em excesso e inflige a si própria múltiplos ferimentos. De facto, com as suas acções, Marina Abramović magoava-se a si mesma, maltratando convictamente o corpo com absoluto desprezo pelos limites deste. Fornecia-lhe substâncias que, embora nutritivas se ingeridas em pequenas doses, naquelas quantidades excessivas provocariam, sem sombra de dúvida, náuseas e mal-estar – facto tanto mais estranho quanto nem o rosto nem os movimentos da artista apresentavam tais sintomas. Além disso, exercera sobre si uma violência tal que suscitara no público a consciência do seu grande sofrimento físico. Mas também neste caso a artista não revelara quaisquer sinais de sofrimento – nenhum gemido, nenhum grito, nenhum esgar de dor. Pelo contrário, evitara todo e qualquer tipo de sinal físico que pudesse indiciar mal-estar ou dor, não permitindo ao espectador decidir, com certeza, se se tratava da expressão de um sofrimento realmente sentido, ou simplesmente da representação desse sofrimento. A artista limitara-se a executar acções que lhe modificavam o corpo de modo perceptível – dando-lhe mel e vinho e infligindo-lhe visíveis maus tratos –, sem que transparecessem sinais exteriores dos estados interiores produzidos por elas.

Com tudo isto, lançara o público numa situação confrangedora, de profunda incerteza e, neste sentido, cruel, na qual as normas, as regras, as convenções e as convicções até então vigentes e incontestadas pareciam ter sido suprimidas. Tradicionalmente, a quem visita uma galeria de arte ou é frequentador de teatro, atribui-se o papel de observador ou de espectador. Quem visita uma galeria observa, a maior ou menor distância, as obras expostas, sem contudo nunca lhes tocar. Os frequentadores de teatro assistem ao desenrolar da acção em palco, provavelmente imbuídos de um forte sentimento de empatia, mas sem nunca interferirem, mesmo quando uma das personagens em cena (Otelo, por exemplo) se mostra disposto a matar outra (neste caso, Desdémona), cientes de que o crime não passa de um simulacro e que, no final, a actriz que desempenha o papel de Desdémona se juntará ao intérprete de Otelo para agradecer os aplausos da assistência. Na vida do dia-a-dia, pelo contrário, a regra em vigor é a de que se intervenha de imediato se alguém ameaça magoar-se ou magoar outrem – a não ser, talvez, que tal implique arriscar a própria vida. Na performance de Marina Abramović, qual das regras deveria o espectador adoptar? Era óbvio que ela se feria a si mesma, mostrando-se firmemente determinada a prosseguir o suplício. Tivesse-o ela feito num lugar público, e provavelmente os espectadores teriam hesitado menos em intervir. Mas... e aqui? Não exigia o respeito pela artista que a deixassem apresentar o que tudo levava a crer ser o seu plano e o seu propósito artístico? Não se correria o risco de lhe destruir a «obra de arte»? Por outro lado, seria conforme com as leis do homem, com a compaixão humana, ficar tranquilamente a vê-la infligir-se maus tratos? Quereria ela obrigar os espectadores a assumirem o papel de *voyeurs*? Ou pretenderia pô-los à prova e descobrir até onde poderia ir antes que alguém se dispusesse a pôr termo ao seu tormento? Quais as regras a adoptar neste caso?

Com a sua performance, Marina Abramović dera origem a uma situação que levou o público a vacilar entre adoptar as normas e regras da arte e as normas do dia-a-dia, a vacilar entre os postulados estéticos e os postulados éticos. Neste sentido, ela precipitara-o numa crise impossível de superar com recurso aos padrões de comportamento convencionais. Os espectadores começaram por reagir com os sinais físicos que a artista se recusara a mostrar, sinais dos quais se podiam deduzir estados íntimos, como o espanto incrédulo perante a quantidade desmesurada de comida e de bebida que ela ingeria, ou o horror ao vê-la partir o copo de cristal com a mão. E quando a artista

começou a ferir-se com a lâmina de barbear, ouviu-se literalmente o público suster a respiração, tal o choque que a acção desencadeou. Quaisquer que tenham sido as transformações sofridas pelos espectadores ao longo daquelas duas horas – transformações manifestamente perceptíveis em expressões físicas –, elas desembocaram em acções perceptíveis, com consequências perceptíveis, pondo fim ao martírio da artista e, desse modo, à própria performance, transformando os espectadores envolvidos em actores.

Quando noutros tempos se falava do poder transformador da arte – numa referência quer aos artistas, quer aos receptores –, evocava-se, em geral, a inspiração que se apoderava do artista, ou a experiência interior suscitada no receptor que o exorta, como o Apolo de Rilke: «Tens de mudar de vida.»[*] É sabido, no entanto, que desde sempre houve artistas que lidaram como o seu corpo de uma maneira ruinosa. As lendas e as autobiografias dos artistas estão repletas de noites sem dormir, drogas, álcool e outros excessos, ou até de automutilações. Contudo, esses artistas não proclamavam que a violência que exerciam sobre o próprio corpo era arte, nem os outros a consideravam como tal.[1] Os artistas dos séculos XIX e XX, aos quais remontam as fontes relativas a este assunto, consideravam tais práticas, quando muito, uma possível fonte inspiradora da criação artística, por certo o preço a pagar pela obra de arte que induziam, sem nunca, contudo, lhes atribuírem o estatuto de obra de arte.

---

[*] Frase com que termina o soneto de Rilke «Archaïscher Torso Apollos» («Torso Arcaico de Apolo»). (*N.T.*)

No entanto, houve – e continua a haver – domínios culturais que consideram não só «normais», mas até louváveis e exemplares, as práticas de pessoas que se magoam a si próprias ou expõem o seu corpo a graves perigos. Tal aplica-se, em particular, ao domínio dos rituais religiosos e ao dos espectáculos de feira. Muitas religiões atribuem uma santidade especial aos ascetas, eremitas, faquires e iogues, não apenas por se submeterem a privações inimagináveis e sujeitarem o corpo a grandes riscos, mas também por se auto-infligirem ferimentos das maneiras mais incríveis. Ainda mais surpreendente é o facto de haver movimentos de massas que ocasionalmente adoptam estas práticas, como acontece com a flagelação. Praticada individual ou colectivamente por freiras e monges a partir do século XI, a autoflagelação foi assumindo formas diversas ao longo do tempo: nos séculos XIII e XIV, percorriam a Europa procissões de flageladores, que cumpriam o seu ritual em público, perante uma vasta assistência; os membros das ordens penitentes, predominantes sobretudo nos países latinos, flagelavam-se colectivamente em várias ocasiões. A prática da autoflagelação voluntária está presente, ainda hoje, nas procissões da Sexta-Feira Santa em Espanha e em certas localidades do Sul de Itália, bem como nas procissões do Corpo de Cristo e na liturgia da Semana Santa.

A descrição do dia-a-dia das freiras dominicanas do Kloster Unterlinden, perto de Colmar, feita por Katharina von Gebersweiler no começo do século XIV, apresenta a autoflagelação voluntária como uma parte essencial da liturgia, se não mesmo o seu culminar:

> No início e no final das orações da manhã e da tarde, as irmãs permaneciam de pé no coro e rezavam até lhes ser feito um sinal para iniciarem a adoração devocional. Umas torturavam-se com flexões de joelhos, louvando Deus todo-poderoso. Outras, consumidas pelo fogo do amor divino, eram incapazes de conter as lágrimas, que acompanhavam com um pranto devocional. Não se moviam até serem novamente incendiadas pela graça divina e encontrarem aquele «a quem ama a minha alma» (Cântico dos Cânticos, 1:7). Outras, enfim, atormentavam a carne, infligindo-lhe severos maus tratos diários – umas com ramos de bétula, outras com chicotes de três ou quatro tiras entrançadas, um terceiro grupo com correntes de ferro, um quarto com vergastas providas de espinhos. Durante o Advento e todo o período do jejum, após as orações matinais, as irmãs dirigiam-se para a sala do capítulo e outros locais adequados, onde castigavam duramente os corpos com os mais diversos instrumentos de flagelação, até o sangue jorrar, a fim de que o som das vergastadas ressoasse por todo o claustro e se elevasse, mais suave do que qualquer outra melodia, até aos ouvidos do Senhor.[2]

O ritual da autoflagelação elevava as freiras acima das suas rotinas monásticas, deixando-as num estado portador de um potencial transformador. A tortura e a violência que infligiam à carne e ao corpo, juntamente com a evidente transformação física daí resultante, provocavam um processo de transformação espiritual: «Às que por estes diversos meios se aproximaram de Deus, iluminou-se o coração, purificaram-se os pensamentos, incendiou-se a paixão, clarificou-se a consciência e o seu espírito elevou-se a Deus.»[3]

A autoflagelação voluntária – os maus tratos físicos auto-infligidos que provocam uma transformação espiritual – é reconhecida pela Igreja Católica, ainda hoje, como uma prática de penitência.[4]

Os espectáculos que costumam animar as festas de rua são um segundo campo cultural em que os maus tratos corporais e os riscos deles decorrentes são aceites. Por um lado, certas habilidades que «normalmente» causariam ferimentos graves parecem, como por milagre, não magoar os artistas – engolir fogo e engolir espadas, ou perfurar a língua com uma agulha, para só referir três. Por outro, os artistas executam acções extremamente arriscadas, expondo-se a perigos reais, inclusive pondo em perigo a própria vida. A sua mestria reside, precisamente, na capacidade de desafiar esse perigo. Num número de equilibrismo sem rede, ou num de feras e serpentes amestradas, basta que o artista se desconcentre por uma fracção de segundo para que o perigo – sempre à espreita – irrompa: a equilibrista cai, o domador é atacado pelo tigre e o encantador de serpentes é mordido ou estrangulado pela serpente. Esse é o momento que o público mais receia, mas também aquele por que espera com maior ansiedade, o momento em que se desencadeiam os seus medos mais profundos, o fascínio e a curiosidade sensacionalista. Nestes espectáculos, trata-se não tanto de uma transformação dos actores, ou, menos ainda, dos espectadores, quanto de uma demonstração da força física e mental dos artistas, visando suscitar no público assombro e admiração – as mesmas emoções que se apoderaram do público de Marina Abramović.

O segundo aspecto distintivo da performance de Marina Abramović é a transformação dos espectadores em actores, de que também existem exemplos provenientes de diferentes campos culturais. Neste contexto, são especialmente interessantes os rituais punitivos do início da Idade Moderna. Como mostrou Richard van Dülmen, depois de uma execução, espectadores aglomeravam-se em torno dos restos mortais do condenado para lhe tocarem no corpo, no sangue, nos membros, ou até na corda letal. Esperavam, com isso, obter a cura para determinadas doenças e, em geral, uma garantia para o bem-estar e integridade do próprio corpo.[5] Os espectadores transformavam-se em actores na esperança de conseguirem uma alteração duradoura dos próprios corpos. Esta transformação era, pois, essencialmente diferente da experienciada pelo público da performance de Marina Abramović; neste caso, os espectadores estavam menos preocupados com o seu próprio bem-estar do que com o da artista. As acções que os transformaram em actores, isto é, o contacto físico com a performer, visavam proteger-lhe a integridade física e resultavam de uma decisão ética orientada para outrem, a artista.

Sob este ponto de vista, as acções dos espectadores também diferem fundamentalmente das *serate* futuristas, das *soirées* dadaístas e das «visitas guiadas» dos surrealistas no princípio do século XX, nas quais os espectadores se transformavam em actores. Nestes casos, as acções dos espectadores eram provocadas por choques deliberados. A transformação do espectador em actor dava-se de modo quase automático, conforme o que a encenação especificasse, estando muito longe de ser o resultado de uma sua decisão consciente. Relatos dessas realizações, bem como manifestos dos artistas, permitem concluir isso mesmo. No seu manifesto intitulado *Il Teatro di Varietà* (1913), por exemplo, Filippo Tommaso Marinetti faz as seguintes sugestões para provocar o público:

> Introduzir a surpresa e a necessidade de acção entre os espectadores da plateia, dos camarotes e do balcão. Eis meia-dúzia de propostas ao acaso: aplicar uma cola forte em alguns dos assentos, para que os espectadores, dama ou cavalheiro, fiquem grudados a eles, provocando a hilaridade geral [...] – Vender o mesmo lugar a dez pessoas: atravancamento, zaragatas, altercações. – Oferecer bilhetes gratuitos a cavalheiros ou damas notoriamente amalucados, irritáveis ou excêntricos, de modo a armar escândalo, com gestos obscenos, beliscões às senhoras ou outras atitudes estranhas. Salpicar as cadeiras com pós que causem comichão ou espirros, etc.[6]

Está-se aqui perante um espectáculo artístico, em que os espectadores se tornavam actores mediante o simples impacto do choque e o poder da provocação, suscitando nos outros espectadores e nos organizadores irritação, raiva, excitação, divertimento ou malícia. Na performance de Marina Abramović, a transformação de alguns espectadores em actores também terá suscitado emoções contraditórias nos restantes: vergonha, por não terem tido a coragem de interferir; indignação ou até raiva, em virtude da conclusão prematura da performance, privando-os de ver até que ponto a artista se dispunha a prosseguir a tortura que infligia a si mesma; ou sentimentos positivos,

como alívio e satisfação, por ter havido alguém que finalmente decidira pôr fim à tortura da performer e também, muito provavelmente, à do público.[7]

Qualquer que seja o juízo acerca das semelhanças e das diferenças, é manifesto que a performance de Marina Abramović apresentou elementos quer do ritual, quer do espectáculo, ou seja, oscilou permanentemente entre o contexto religioso e o espectáculo no espaço público. Como ritual[8], ela produziu uma transformação na performer e em alguns espectadores – sem que isso, todavia, conduzisse a uma mudança, publicamente reconhecida, de *status* e de identidade, como acontece amiúde com os rituais; como espectáculo, desencadeou assombro e horror nos espectadores, chocando-os e seduzindo-os para o voyeurismo.

Uma tal performance subtrai-se à influência das teorias estéticas tradicionais. Ela resiste veementemente a uma estética hermenêutica que aspira a compreender a obra de arte. Neste caso, perceber as acções da artista era menos importante do que as experiências dela e do que as que ia suscitando nos espectadores; em suma, a questão central é a transformação dos que participam na performance.

Não quer isto dizer que o espectáculo não tivesse nada para o público interpretar; que os objectos utilizados e as acções executadas não pudessem ser interpretados como símbolos. A estrela de cinco pontas, por exemplo, podia dar origem às mais diversas associações – míticas, religiosas, culturais e políticas – e ser interpretada, inclusive, como símbolo de uma Jugoslávia socialista. Quando a artista enquadrou a sua fotografia com uma estrela de cinco pontas, gravando depois na barriga uma estrela idêntica, o público poderá ter interpretado essas acções como um sinal do carácter inelutável de um Estado que oprime o indivíduo com as suas leis, prescrições e injustiças, como símbolo da violência de que o indivíduo é vítima às mãos do Estado e que se inscreve no seu corpo. Quando a performer se serviu da colher de prata e do copo de cristal dispostos sobre a mesa coberta com uma toalha branca, terão ocorrido ao espectador gestos do dia-a-dia num ambiente burguês, enquanto o consumo excessivo de mel e de vinho poderá ter sido percepcionado como uma crítica ao consumismo e ao desperdício da sociedade capitalista e burguesa. Mas também é possível que tenha visto nessas acções uma referência à Última Ceia. Neste sentido, é provável que tenha interpretado a flagelação – que noutros contextos poderia aludir a práticas sexuais sadomasoquistas – como uma alusão à flagelação de Cristo e dos seus seguidores. Quando a artista se deitou de braços abertos em cima da cruz de gelo, é provável que o público tenha associado tal acto com a crucificação de Cristo. E talvez tenha entendido a sua própria acção de a retirar da cruz como uma maneira de prevenir a repetição histórica da morte sacrificial, ou a repetição do episódio da descida da cruz. Toda a performance poderá ter sido interpretada como um confronto com a violência que o Estado exerce sobre o indivíduo, em seu nome ou em nome da comunidade – violência não apenas política, mas também religiosa –, e a violência que o indivíduo se sente constrangido a exercer sobre si mesmo. O público poderá então ter visto a performance como uma crítica às condições sociais que permitem que o indivíduo seja sacrificado pelo Estado e o obrigam a esse auto-sacrifício.

Por muito plausíveis que possam parecer *a posteriori*, tais interpretações são incomensuráveis com o acontecimento que é a performance. Durante o seu desenrolar, os espectadores só em grau limitado terão tentado fazer essas interpretações. Com efeito, as acções que a artista executava não significavam apenas «comer e beber em excesso», «gravar uma estrela de cinco pontas na barriga», «autoflagelar-se», etc.; pelo contrário, elas consumavam precisamente aquilo que significavam, constituindo – para a artista como para o público, isto é, para todos os que participavam na performance – uma realidade nova, própria. Esta realidade não era simplesmente interpretada, mas antes, acima de tudo, experienciada pelos espectadores, provocando neles um vasto leque de sensações – desde assombro e choque a compaixão e sofrimento, passando pelo horror, pela náusea, pela vertigem, pelo fascínio, pela curiosidade –, o qual, por sua vez, os impelia a executarem acções constitutivas, também elas, de uma realidade. É de supor que as emoções desencadeadas – pelos vistos tão fortes que levaram os espectadores a interferir – suplantassem, de longe, a possibilidade e o esforço de reflexão, de constituição de significado e de interpretação dos acontecimentos. Não se tratava de perceber a performance, mas de lidar com as próprias experiências, que não podiam ser suplantadas de imediato pela reflexão.

A performance criou, pois, uma situação que requeria a redefinição de duas relações de importância fundamental quer para a estética hermenêutica, quer para a estética semiótica: em primeiro lugar, a relação entre sujeito e objecto, observador e observado, espectador e actor; em segundo lugar, a relação entre a materialidade e a semioticidade dos elementos da performance, entre significante e significado.

Para a estética hermenêutica e semiótica, é fundamental uma separação clara entre sujeito e objecto. O artista, sujeito 1, produz um artefacto distinto, definível e transmissível, que existe independentemente do seu criador. Este é o pressuposto com base no qual um qualquer receptor, sujeito 2, pode transformar a obra em objecto da sua percepção e interpretação. O artefacto definível e transmissível, ou seja, a obra de arte enquanto objecto, garante que o receptor possa debruçar-se sobre ela repetidas vezes, descobrir nela continuamente novos elementos estruturais e atribuir-lhe permanentemente novos e diferentes significados.

A performance de Marina Abramović não abriu essa possibilidade. Como referido inicialmente, em vez de produzir um artefacto, a artista trabalhou no próprio corpo, alterando-o perante o olhar dos espectadores. Em vez de uma obra de arte com uma existência independente dela e dos receptores, Abramović criou um acontecimento que envolveu todos os presentes. Ou seja, aos espectadores também não foi apresentado um objecto distinto deles para interpretar e percepcionar, mas antes uma situação *hic et hunc*, que transformou todos os presentes em co-sujeitos. As suas acções desencadearam reacções fisiológicas, afectivas, volitivas, energéticas e motoras que, por seu lado, provocaram novas acções. Graças a este processo, a relação entre sujeito e objecto deixou de ser dicotómica e passou a ser oscilante; as posições do sujeito e do objecto deixaram de estar claramente definidas e de se distinguir entre elas. Terão os espectadores estabelecido com Abramović uma relação como co-sujeitos ao retirarem a artista da cruz de gelo? Ou terá o seu acto, executado sem que ela o tivesse pedido ou explicitamente aprovado, transformado a performer em objecto? Ou, pelo contrário, terão os espectadores agido como marionetas, como objectos da artista? Não há, para estas perguntas, respostas claras e inequívocas.

A transformação da relação sujeito-objecto está intimamente associada à mudança ocorrida na relação entre materialidade e semioticidade, entre significante e significado. Para a estética hermenêutica, como para a estética semiótica, todos os aspectos da obra de arte são vistos como signos. Não deve daí concluir-se que elas ignorem a sua materialidade; pelo contrário: todos os pormenores do material merecem grande atenção. No entanto, tudo o que é perceptível acerca do material é definido e interpretado como um signo: a espessura das camadas de tinta e a tonalidade específica da cor numa pintura, bem como a sonoridade, a rima e a métrica num poema. Daí que cada elemento se torne um significante ao qual se podem atribuir significados. Nada na obra de arte fica além da relação significante-significado, podendo atribuir-se os mais diversos significados a um mesmo significante.

Como mostram as interpretações de um hipotético espectador acima mencionadas, na performance de Abramović qualquer espectador podia efectuar os correspondentes processos de atribuição de sentidos a objectos e acções. Ao mesmo tempo, é evidente que as reacções físicas dos espectadores resultaram da percepção que tiveram das acções de Abramović, e não dos possíveis sentidos de que estas eram portadoras. Quando Abramović gravou a estrela na pele, os espectadores não sustiveram a respiração nem sentiram náuseas por interpretarem tal acto como a inscrição da violência estatal no corpo, mas porque viram o sangue a jorrar e imaginaram a dor que sentiriam no próprio corpo – porque o percepcionado os afectou fisicamente de modo imediato. A materialidade das acções dominou largamente a sua semioticidade. Assim sendo, ela não deve ser entendida como um excesso corporal, no sentido de um excedente não reclamado – *ein Erdenrest zu tragen peinlich** – que não pôde ser incorporado nos sentidos atribuídos a tais acções. Pelo contrário, ela precede qualquer tentativa de interpretação para lá da auto-referencialidade da acção. O efeito corporal desencadeado pela acção parece ter aqui prioridade. A materialidade do processo não se reduz a um estatuto de signo, nem se dissolve nele, antes suscita um efeito específico próprio, não resultante do seu *status* semiótico. É este efeito – a respiração suspensa ou o sentimento de náusea – que desencadeia o processo de reflexão do público. Mas este processo de reflexão incide não tanto nos sentidos possíveis que a acção encerra, quanto no porquê de uma tal reacção a ela. Como se relacionam, neste caso, efeito e significado?

Por um lado, na performance de Abramović *Lips of Thomas*, estas transferências no seio das relações entre sujeito/objecto e materialidade/semioticidade parecem instituir uma nova relação entre sentimento, pensamento e acção, a qual será posteriormente analisada com maior rigor. Seja como for, aqui os espectadores constituem-se não apenas como sujeitos que sentem e pensam, mas também como sujeitos que agem – como actores.

Por outro, estas transferências levam a que se torne questionável, se não mesmo obsoleta, a tradicional distinção heurística entre estética da produção, estética da obra de arte e estética da recepção. Com efeito, se deixa de haver uma obra de arte independente do criador e do receptor; se, em vez disso, lidamos com um *acontecimento* em que todos estão envolvidos – ainda que a níveis e com função diferentes –, em que «produção» e «recepção» ocorrem no mesmo espaço e em simultâneo, afigura-se altamente problemático continuar a utilizar parâmetros, categorias e critérios desenvolvidos separadamente para estéticas de produção, de obra de arte e de recepção. Impõe-se, no mínimo, que reexaminemos a sua pertinência.

Isto afigura-se tanto mais urgente quanto *Lips of Thomas* não foi, claro está, o único, nem tão-pouco o primeiro, acontecimento artístico a redefinir ambas as relações. No início dos anos 60 do século passado, registou-se nas artes do Ocidente em geral uma viragem performativa[9] que não só imprimiu um impulso performativo a cada uma delas, como levou à criação de um novo género de arte, a chamada *action art* [arte-acção] e *perfomance art*. As fronteiras entre as diversas artes foram-se tornando cada vez mais fluidas, acompanhando uma tendência crescente para, em vez de obras de arte, se criarem, com uma frequência impressionante, acontecimentos que se concretizavam em espectáculos repetíveis.

---

* «Temos da terra um resto/ Penoso aqui», passagem retirada de J. W. von Goethe, *Fausto*, II, V, 11954, trad. João Barrento, Lisboa, Relógio d'Água, 1999, p. 560. (*N.T.*)

Nas artes visuais, o carácter de espectáculo começou por se afirmar no âmbito da *action painting* e da *body art*, chegando também, mais tarde, às esculturas de luz e às vídeo-instalações, entre outras. O artista apresentava-se perante um público no acto de pintar, exibindo o próprio corpo, que fora preparado ou agia de uma determinada maneira; podia também dar-se o caso de o observador ser convidado a movimentar-se em torno das peças expostas e a interagir com elas sob o olhar de outros visitantes. Não raro, ir a uma exposição significava participar num espectáculo. Além disso, proporcionava a possibilidade de experienciar a atmosfera peculiar dos diferentes espaços circundantes.

Foram artistas visuais como Joseph Beuys, Wolf Vostell, o grupo Fluxus ou os accionistas vienenses que, nos anos 60 do século XX, estiveram na primeira linha da nova forma de arte da acção e da performance. A partir do começo da década de 60, Hermann Nitsch dá início às suas acções, que prosseguem até hoje, implicando o sacrifício e o esquartejar de um cordeiro; estas punham não só os actores, mas também os restantes participantes, em contacto com elementos objecto de tabu, possibilitando-lhes experiências sensoriais específicas. Não raro, os espectadores eram fisicamente envolvidos nas acções de Nitsch, transformando-se mesmo em actores. Eram aspergidos com sangue, excrementos, água suja e outros fluidos, e era-lhes dada a oportunidade de chafurdar no sangue, esventrar o cordeiro, comer carne e beber vinho.[10]

Foi também no começo da década de 60 que os artistas do grupo Fluxus iniciaram as suas acções. Na sua terceira

apresentação pública, realizada no Auditorium Maximum da Universidade Técnica de Aachen, a 20 de Julho de 1964, e subordinada ao título *Actions / Agit Pop / De-collage / Happening / Events / Antiart / L'Autrisme / Art total / Refluxus – Festival der neuen Kunst*, participaram os artistas do Fluxus Eric Andersen, Joseph Beuys, Bazon Brock, Stanley Brouwn, Henning Christiansen, Robert Filliou, Ludwig Gosewitz, Arthur Køpcke, Thomas Schmit, Ben Vautier, Wolf Vostell e Emmett Williams. Na sua acção *Kukei, akopee – Nein!, Braunkreuz, Fettecken, Modellfettecken*, Beuys provocou um tumulto na sequência do seu gesto majestático de segurar um bastão de cobre embrulhado em feltro e colocado na horizontal sobre a cabeça, ou por entornar ácido clorídrico (segundo declarações do procurador da República, no âmbito das investigações de 1964-65). Os estudantes reagiram, precipitando-se para o palco. Um deles esmurrou Beuys várias vezes, ao ponto de o sangue lhe jorrar do nariz e lhe manchar a camisa branca. Já coberto de sangue e sempre a sangrar do nariz, Beuys, por seu lado, abriu uma grande caixa de chocolates e atirou-os ao público. Rodeado por gritos de raiva e por uma multidão em tumulto, Beuys, entre suplicante e ameaçador, ergueu um crucifixo com a mão esquerda, ao mesmo tempo que estendia a mão direita para o alto, como se quisesse pedir contenção.[11] Também aqui se tratou de negociar as relações entre os participantes; uma vez mais, o *status* do corpo enquanto materialidade sobrepunha-se ao *status* do significante.

No domínio musical, a viragem performativa iniciou-se no começo da década de 50 com os acontecimentos e peças de John Cage.[12] Aqui, o acontecimento sonoro consistia numa variedade de acções e de ruídos – em especial os produzidos pelos próprios ouvintes –, enquanto o músico, como o pianista David Tudor em *4'33"* (1952), não tocava uma única nota. Nos anos 60, um número crescente de compositores chegou ao ponto de fornecer aos instrumentistas, nas partituras, instruções especificando os movimentos a executar de modo a que se tornassem visíveis pelos espectadores. O carácter de espectáculo dos concertos (que, de facto, sempre existiu) passou a estar cada vez mais em foco. São disso testemunho, entre outros, os novos termos cunhados pelos compositores, como «música cénica» (Karlheinz Stockhausen), «música visual» (Dieter Schnebel) ou «teatro instrumental» (Mauricio Kagel), graças aos quais se postularam novas relações entre músicos e ouvintes.[13]

Na literatura, a viragem performativa é visível não apenas no espaço literário – por exemplo, nos chamados «romances-labirinto», que transformam o leitor em autor, oferecendo-lhe uma vasta gama de materiais que ele pode combinar a seu bel-prazer.[14] Ela é também evidente no grande número de sessões de leituras literárias feitas pelos autores e frequentadas por um público desejoso de ouvir ao vivo a voz do autor, como no caso da espectacular leitura de *Der Butt*[*] de Günter Grass, durante a qual o autor teve o acompanhamento de um baterista (12 de Junho de 1992, no Thalia Theater de Hamburgo). Todavia, o público não acorria apenas a leituras de «autores vivos»; as leituras de obras de autores há muito desaparecidos eram igualmente populares. Entre estas, são famosas a interpretação feita por Edith Clever de *A Marquesa de O*[*] (1989), de Heinrich von Kleist; a leitura dos contos fantásticos dos irmãos Grimm por Bernhard Minetti – *Bernhard Minetti erzählt Märchen* (1990) –, ou a performance *Homer lesen* pelo grupo Angelus Novus em 1986, na Künstlerhaus de Viena. Os elementos do grupo revezaram-se na leitura dos 18 mil versos da *Ilíada* ao longo de 22 horas, sem interrupção. Noutras salas, tinham sido distribuídos exemplares da obra, convidando o ouvinte a ler ao som da voz que lia enquanto deambulava. Deste modo, realçava-se a diferença peculiar entre ler literatura e ouvi-la ser lida – entre ler enquanto acto de decifração do texto e «ler» como espectáculo. Além disso, orientava-se a atenção do ouvinte para a materialidade específica da voz que fazia a leitura, para o seu timbre, volume, intensidade… – características cuja especificidade não podia deixar de ser sentida graças à alternância de leitores. Neste caso, a leitura era apresentada de modo enfático como espectáculo, ganhava vida através das vozes dos leitores fisicamente presentes e penetrava na imaginação dos ouvintes fisicamente presentes, apelando aos diversos sentidos. A voz não funcionava como mero meio de transmissão do texto. Como os leitores iam mudando, a sua peculiaridade emergia claramente, produzindo um efeito imediato nos ouvintes – efeito este independente do que era dito. Além do mais, nesta performance jogava-se com o factor tempo: o longo período de 22 horas não só alterava a percepção dos participantes, como os tornava conscientes dessa alteração. O passar do tempo funcionava como condição da percepção e, acima de tudo, como condição da transformação no consciente. Posteriormente, com efeito, houve participantes que se mostraram convictos de terem sofrido uma mudança no decurso do acontecimento.[15]

---

[*] A obra teve várias traduções para português, a última das quais com o título *O Pregado*, trad. Paulo Rêgo, Alfragide, Casa das Letras, 2011. (*N.T.*)

[*] *A Marquesa de O… O Terramoto no Chile*, trad. José Miranda Justo, Lisboa, Antígona, 1986. (*N.T.*)

Na década de 60, também o teatro sofreu uma viragem performativa. Neste caso, tratou-se, sobretudo, de uma redefinição da relação entre actores e espectadores. Durante as primeiras *Experimenta*, estreou-se no Theater am Turm de Frankfurt (3 a 10 de Junho de 1966) *Insulto ao Público**, de Peter Handke, com encenação de Claus Peymann. Aqui, o teatro deveria redefinir a relação entre actores e espectadores, deixar de se legitimar através da representação de um «outro mundo», de ser concebido como representação de um mundo fictício que se esperava que o espectador observasse, interpretasse e percebesse, para passar a produzir uma relação própria entre actores e espectadores. O teatro constituía-se para que algo acontecesse *entre* actores e espectadores. O essencial era, pois, *que* alguma coisa ocorresse e não – pelo menos à primeira vista – *aquilo* que ocorria. O objectivo deixava de ser a representação de um mundo fictício, a produção de uma comunicação intrateatral, isto é, uma comunicação entre as personagens dramáticas em que assenta a comunicação teatral externa, entre

---

* Peter Handke, *Insulto ao Público*, trad. Maria Emília Cunha e Sá, inédita, encenada pelo Grupo 4 em 1972. (*N.T.*)

o palco e o público, entre actores e espectadores. A relação fulcral seria entre actores e espectadores. Os actores esboçavam e testavam esta relação, dirigindo-se directamente aos espectadores e insultando-os de «tansos», «trafulhas», «ateus», «debochados», «aldrabões». Com os movimentos do corpo, estabeleciam também relações espaciais específicas com eles. Os espectadores, por seu lado, reagiam – com aplausos, levantando-se, abandonando a sala, fazendo comentários, subindo para o palco, brigando com os actores...

Dir-se-ia que todos os participantes estavam de acordo quanto ao facto de o teatro obedecer a um processo específico, caracterizado pelas acções dos actores, que visavam criar uma relação específica com os espectadores, e pelas acções com que estes aceitavam a relação que lhes era proposta, ou procuravam modificá-la ou, até, substituí-la por outra. Tratava-se, pois, de negociar as relações entre actores e espectadores e, deste modo, constituir a realidade do teatro. Assim, as acções dos actores e dos espectadores significavam apenas o que executavam e, neste sentido, eram auto-referenciais. Sendo auto-referenciais e constitutivas de realidade, é possível descrevê-las, bem como todas as outras até agora apresentadas, como «performativas», no sentido que J. L. Austin atribui ao termo[16].

Na noite da estreia, os processos de negociação decorreram de modo consensual. Os espectadores assumiram os papéis de intérpretes, atraindo sobre si, por meio das suas acções e dos seus comentários, o olhar dos actores em palco e dos restantes espectadores. Ou recusaram continuar a negociação e abandonaram a sala, ou cederam aos actores, voltando a sentar-se, como lhes era reiteradamente solicitado. Na segunda noite, porém, a situação ficou fora de controlo: os espectadores treparam para o palco e quiseram associar-se à «actuação», rejeitando as propostas contrárias dos actores e do encenador. Este acabou por romper as negociações e, tentando que a sua definição de relações teatrais vingasse, empurrou os espectadores para fora do palco.[17]

Que acontecera ali? É evidente que os espectadores que tinham irrompido pelo palco e o encenador Claus Peymann haviam partido de pressupostos diferentes. Peymann agiu segundo o pressuposto de que encenara um texto literário cujo tema girava em torno das relações entre actores e espectadores, sem que tal, em sua opinião, implicasse a possibilidade de negociar a relação entre ambas as partes; como tal, não estava disposto a extrair tais conclusões da encenação daquele texto específico. Ao encená-lo, Claus Peymann criara uma «obra de arte» destinada a ser apresentada ao público. Este, por seu lado, podia manifestar o seu agrado ou o seu desagrado, aplaudindo, assobiando, comentando, etc., mas Peymann negava-lhe o direito de interferir na sua obra, modificando-a com as suas acções. O encenador interpretou a invasão do palco por alguns espectadores como uma violação das fronteiras por ele traçadas e como um atentado contra a natureza de obra de arte da sua encenação, pondo em causa a sua autoridade enquanto autor. Ao fim e ao cabo, ele permanecia obstinadamente preso à tradicional relação sujeito-objecto.

O público, em contrapartida, com base no aparente consenso de que o teatro é constituído e definido pela relação

entre os actores e os espectadores, concluíra que, naquele espectáculo, não estava em causa uma obra de arte – o que é avaliado com base no modo como o texto é «transposto» para teatro, isto é, como os meios teatrais lhe são aplicados –, mas um acontecimento que visava uma redefinição fundamental da relação entre actores e espectadores, abrindo a possibilidade a uma inversão dos papéis. Sob este ponto de vista, o espectáculo só conseguiria afirmar-se como acontecimento se a participação dos espectadores se fizesse em pé de igualdade com a dos actores. A performatividade postulada pelo espectáculo devia realizar-se, segundo os espectadores, não mediante acções convencionalizadas, como bater palmas, assobiar ou fazer comentários, mas mediante uma efectiva redefinição das relações, cujo resultado, ao incorporar a inversão dos papéis, ficava em aberto.

Enquanto a intervenção de Peymann devia, do seu ponto de vista, garantir e restaurar a integridade da sua «obra de arte», do ponto de vista dos espectadores que tinham sido rechaçados do palco, o espectáculo fracassara como acontecimento. Em contrapartida, no teatro de vanguarda americano, como o Living Theatre de Julian Beck e Judith Malina (a partir de *The Brig*, 1963), ou no Environmental Theater de Richard Schechner e do seu Performance Group (fundado em 1967), a «audience participation» [participação do público] foi incorporada no programa. Os espectadores não só podiam participar, como eram expressamente encorajados a fazê-lo; o contacto físico com os actores e com outros espectadores era activamente incentivado, visando a constituição de um ritual comunitário, de que são exemplos, sobretudo, *Paradise Now* (Avignon, 1968), do Living Theater, e *Dionysus in 69* (Nova Iorque, 1968), do Performance Group.[18] A redefinição da relação entre actores e espectadores verificava-se, neste caso, através da deslocação da hegemonia do *status* semiótico das acções, bem como dos significados que podiam ser-lhes atribuídos, para a sua corporeidade específica e para o efeito que produziam nos participantes, ou seja, para as reacções fisiológicas, emocionais, energéticas e motoras dos participantes, bem como para as experiências sensoriais de grande intensidade que possibilitavam.

A abolição de fronteiras entre as várias artes, repetidamente proclamada e observada por artistas, críticos e estudiosos de arte e filósofos a partir dos anos 60 do século XX, pode ser definida como uma viragem performativa. Sejam as artes visuais, a música, a literatura ou o teatro, todas tendem a concretizar-se em espectáculos. Em vez de criarem obras de arte, os artistas passam a produzir, cada vez mais, *acontecimentos*, que os envolvem não apenas a eles, mas também aos receptores – observadores, ouvintes, espectadores. Deste modo, as condições de produção e recepção da arte alteram-se decisivamente. O ponto charneira destes processos deixa de ser a obra de arte separada e independente do seu criador e do seu receptor, proveniente da actividade do sujeito-artista e confiada à percepção e interpretação do sujeito-receptor. Em vez disso, estamos perante um acontecimento que é provocado, posto em marcha e concluído através da acção de diferentes sujeitos – o artista e o ouvinte/espectador. Deste modo, altera-se simultaneamente a relação entre o *status* material e o *status* semiótico dos objectos utilizados e das acções executadas durante o espectáculo. O *status* material deixa de coincidir com o *status* do significante; pelo contrário, separa-se dele e reclama uma vida própria. Ou seja, o *efeito* imediato dos objectos e das acções deixa de depender dos sentidos que lhes possam ser atribuídos, sendo produzido, sim, de modo inteiramente independente deles, em parte antecedendo-os, mas, em qualquer caso, além da tentativa de lhes atribuir um significado. Enquanto acontecimentos que dispõem destas características específicas, os espectáculos das diferentes artes oferecem a todos os participantes – isto é, artistas e espectadores – a possibilidade de, no seu decurso, experienciarem transformações – metamorfosearem-se.

A viragem performativa nas artes resiste às teorias estéticas tradicionais, ainda que, sob certos aspectos, estas continuem a ser-lhes aplicadas. Contudo, elas são incapazes de captar o momento decisivo da viragem – a passagem da obra de arte, com as relações sujeito/objecto e o estatuto sígnico-material que ela implica, a acontecimento. Para poder compreender, analisar e explicar a especificidade desta passagem, impõe-se desenvolver uma nova estética: uma estética do performativo.

NOTAS

1 Antonin Artaud constituiu uma excepção, já que não concretizou no palco o seu teatro da crueldade – um teatro que comparava com a peste, culminando na morte ou na cura –, mas no próprio corpo, martirizado por drogas e por um tratamento com electrochoques.

2 Jeanne Ancelet-Hustache, «Les "Vitae sororum" d'Unterlinden. Edition critique du manuscrit 508 de la bibliothèque de Colmar», em *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge* (1930), pp. 317-509, p. 340 e segs. Agradeço esta referência a Niklaus Largier (*Lob der Peitsche. Eine Kulturgeschichte der Erregung*, Munique, Beck, 2001, p. 29 e segs.).

3 Jeanne Ancelet-Hustache, «Les "Vitae sororum" d'Unterlinden...», *op. cit.*, p. 341, citado a partir da obra de Niklaus Largier *Lob der Peitsche...*, p. 30.

4 Cf. E. Bertaud, *Dictionnaire de spiritualité*, vol. III, Paris, Beauchesne, 1957, onde se esclarece que a autoflagelação, quando praticada sob determinadas condições, permite «aos que a praticam aproximarem-se com humildade do sofrimento de Cristo durante o seu martírio. [...] A prática da flagelação não faz de todo parte da espiritualidade monástica primitiva, nem dos primórdios do cristianismo: em ambos os casos, as verdadeiras práticas de penitência consistiam no jejum, no celibato e na privação do sono através da oração prolongada. Deve, pois, ser encarada como um exercício respeitável, executado por santos a partir do momento em que começou a propagar-se, constituindo, hoje em dia, uma componente essencial da vida religiosa» (p. 1310), cit. segundo Largier, *Lob der Peitsche...*, p. 40.

5 Cf. Richard van Dülmen, *Theater des Schreckens. Gerichtspraxis und Strafrituale der frühen Neuzeit*, Munique, Beck, 1998, principalmente p. 161 e segs.

6 Filippo Tommaso Marinetti, «Das Varietétheater», em Umbro Apollonio, *Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution. 1909-1918*, Colónia, DuMont Schauberg, 1972, p. 175 e seg.

7 É a isto, precisamente, que aspira a artista Rachel Rosenthal, quando afirma: «Na *performance art*, o público passa subtilmente do papel de sádico ao papel de vítima. É forçado a suportar pacientemente a situação desesperada do artista, ou a analisar a sua própria reacção de prazer voyeurista, a sua auto-satisfação e superioridade. [...] Em qualquer dos casos, é o artista quem segura as rédeas. [...] Habitualmente, o público «rende-se» antes do artista.» Rachel Rosenthal, «Performance and the Masochist Tradition», em *High Performance*, Inverno de 1981/2, p. 24.

8 Acerca do conceito de «ritual», ver *Sexto Capítulo*, secção 3, «Liminaridade e transformação».

9 Para uma formulação elaborada do conceito de «performativo» no sentido em que aqui é tratado, cf. *Segundo Capítulo*.

10 Cf. Erika Fischer-Lichte, «Verwandlung als ästhetische Kategorie. Zur Entwicklung einer neuen Ästhetik des Performativen», em *id. et al.* (org.), *Theater seit den sechziger Jahren*, Tübingen-Basileia, Francke, 1998, pp. 21-91, em especial p. 25 e segs.

11 Cf. Uwe M. Schneede, *Joseph Beuys – Die Aktionen*. Catálogo comentado das obras com documentação fotográfica, Ostfildern-Ruit bei Stuttgard, Hatje, 1994, sobretudo pp. 42-67.

12 Cf. *Untitled Event*, que se realizou em 1952 no Black Mountain College, Erika Fischer-Lichte, «Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur», em *id. et al.* (org.), *Theater seit den sechziger Jahren, op. cit.*, pp. 1-20.

13 Cf. Christa Brüstle, «Performance/Performativität in der neuen Musik», em Erika Fischer-Lichte e Christoph Wulf (org.), *Theorien des Performativen* (= *Paragrana*, vol. X, cad. 1), Berlim, Akademie Verlag, 2001, pp. 271-283.

14 Cf. Monika Schmitz-Emans, «Labyrinthbücher als Spielanleitungen», em Erika Fischer-Lichte e Gertrude Lehnert (org.), *[(v)er]SPIEL[en] Felder – Figuren – Regeln* (= *Paragrana*, vol. XI, cad. 1), Berlim, Akademie Verlag, 2002, pp. 179-207.

15 Cf., a este propósito, Reiner Steinweg, «Ein "Theater der Zukunft". Über die Arbeit von Angelus Novus am Beispiel von Brecht und Homer», em *Falter*, n.º 23, 1986.

16 Ver, a este propósito, o *Segundo Capítulo*.

17 Cf. Henning Rischbieter, «EXPERIMENTA. Theater und Publikum neu definiert», em *Theater heute 6*, Julho de 1996, pp. 8-17.

[18] Cf. Julien Beck, *The Life of the Theatre*, São Francisco, Limelight Editions, 1972; *id.* e Judith Malina, *Paradise Now*, Nova Iorque, Vintage Random House,1971; Richard Schechner, *Environmental Theater*, Nova Iorque, Hawthorne Books, 1973; *id.*, *Dionysus in 69*, Nova Iorque, Farrar, Straus & Giroux, 1970.

SEGUNDO CAPÍTULO
Clarificação de conceitos

1. O CONCEITO DE PERFORMATIVO

O conceito de «performativo» foi cunhado por John L. Austin, que o introduziu na filosofia da linguagem no âmbito das palestras realizadas na Universidade de Harvard, em 1955, subordinadas ao título *How to do Things with Words*. A criação do conceito coincidiu, sensivelmente, com o período que identifiquei como sendo o da viragem performativa nas artes. Embora nos seus trabalhos anteriores tivesse utilizado o termo «performatório» (*performatory*), Austin acabaria por decidir-se pela palavra «performativo», por ser «mais curta, menos feia, de uso mais fácil e com uma formação mais tradicional»[1]. Um ano depois, num ensaio intitulado *Performative Utterances*, Austin escrevia, a respeito do neologismo que criara: «Têm todo o direito a não conhecer o significado do termo "performativo". A palavra é nova e é feia, e talvez não signifique grande coisa. Seja como for, tem uma coisa a seu favor: não é uma palavra profunda.»[2] Austin fizera-a derivar do verbo inglês *to perform*, «executar»: «as acções executam-se».[3]

O neologismo tornava-se necessário porque Austin fizera uma descoberta revolucionária para a filosofia da linguagem: os enunciados linguísticos não têm apenas como objectivo descrever um estado de coisas ou expor um facto; eles também executam acções, pelo que, além de enunciados constatativos, existem igualmente enunciados performativos. Austin ilustra a peculiaridade deste segundo tipo de enunciados fazendo referência aos chamados performativos originários. Quando alguém parte uma garrafa contra o casco de um navio e pronuncia a frase: «Baptizo este navio com o nome de *Queen Elizabeth*», ou quando o funcionário do registo civil, depois de se ter assegurado de que é a vontade de ambas as partes unirem-se pelo matrimónio, diz: «Declaro-vos marido e mulher», nenhum destes enunciados descreve um estado de coisas preexistente – razão pela qual não é possível classificá-los como «verdadeiros/certos» ou «falsos». O que estes enunciados fazem é, isso sim, criar um novo estado de coisas: doravante, o navio chamar-se-á *Queen Elizabeth*, e o senhor X e a senhora Y passam a ser marido e mulher. A enunciação destas frases mudou, de facto, o mundo, porque elas não se limitam a afirmar algo, elas executam a acção de que falam. Neste sentido, são auto-referenciais, pois referem-se ao que fazem, e são constitutivas relativamente à realidade, porque produzem a realidade social a que se referem. São estes dois elementos que caracterizam os enunciados performativos. Austin formulava, assim, pela primeira vez no âmbito da filosofia da linguagem, aquilo que os falantes das línguas sabem e praticam intuitivamente desde sempre: o acto de falar contém em si uma força capaz de mudar o mundo e de produzir transformações.

Nos casos citados, é certo, trata-se de fórmulas convencionais, mas o uso da fórmula convencional certa ainda não garante, por si só, o bom resultado do enunciado performativo. Para que tal aconteça, impõe-se que sejam preenchidas uma série de outras condições de carácter não linguístico, sob pena de a fórmula fracassar e redundar num discurso vazio. Se, por exemplo, a frase «declaro-vos marido e mulher» não for proferida por um funcionário do registo civil, por um padre ou por qualquer outra pessoa expressamente autorizada para o fazer – como o capitão de um navio em alto-mar –, ou, ainda, no seio de uma comunidade que preveja um procedimento diverso para a celebração do matrimónio, o casamento não se terá efectuado.

As condições que devem ser preenchidas para o bom resultado de um enunciado performativo são, pois, não apenas de natureza linguística, mas sobretudo de ordem institucional e social. O enunciado performativo dirige-se sempre a uma comunidade constituída pelas pessoas presentes numa dada situação – neste sentido, ele significa a representação de um acto social: não só valida o casamento, como, ao mesmo tempo, o executa.

Na sequência das suas conferências, todavia, Austin abandona a anterior distinção introdutória entre enunciados constatativos e performativos e, em vez dela, propõe uma divisão em três categorias: actos locutórios, actos ilocutórios e actos perlocutórios. Pretende com isto demonstrar que o acto de falar envolve sempre acção – razão pela qual as constatações podem ter êxito ou fracassar, e os enunciados performativos ser verdadeiros ou falsos.[4] Austin deixa, pois, fracassar a distinção entre constatativo e performativo que adoptara inicialmente. Como Sibylle Krämer mostrou, pode entender-se a encenação deste fracasso como um exemplo demonstrativo do facto de «todos os conceitos definidos estarem predispostos e expostos à indeterminação, à imponderabilidade e à ambiguidade associadas à vida real».[5] Deste modo, Austin chama a atenção para o facto de ser precisamente o performativo que desencadeia uma dinâmica «que leva à desestabilização do esquema conceptual dicotómico como um todo».[6]

Este aspecto é particularmente interessante para uma estética do performativo, na medida em que, como pudemos observar a propósito das performances, das acções e dos outros espectáculos descritos no início, são precisamente os pares conceptuais dicotómicos, como sujeito/objecto ou significante/significado, que perdem a sua polarização e a clareza da distinção, são postos em movimento e começam a oscilar. Apesar de Austin ter abandonado, por boas razões, o par conceptual dicotómico constatativo/performativo, tal não põe em causa a definição do conceito de performativo que havia dado referindo-se aos performativos originários, segundo a qual este conceito se refere a acções (linguísticas) que são auto-referenciais, que constituem a realidade e que, enquanto tal, podem ter um resultado feliz ou infeliz em razão, sobretudo, de condições institucionais e sociais (Austin estaria sobretudo interessado no seu fracasso, como sugere a sua extensa e pormenorizada «doutrina das infelicidades»). Poder-se-ia acrescentar, como característica do performativo, a sua capacidade de desestabilizar pares de estruturas conceptuais dicotómicas ao ponto de as fazer fracassar.

Austin usa o conceito «performativo» exclusivamente para se referir às acções linguísticas, mas a sua definição não exclui a possibilidade de o relacionar com acções corpóreas, como as que são executadas em *Lips of Thomas*. Pelo contrário, impõe-se mesmo uma aplicação deste tipo, porquanto, como mostrei, trata-se de acções que são auto-referenciais, que constituem a realidade (o que, ao fim e ao cabo, as acções sempre fazem), estando por isso em condições de provocarem uma transformação – qualquer que ela seja – da artista e dos espectadores. Mas como comportar-nos, num caso como este, em relação ao critério do resultado feliz e do fracasso? É inegável que a artista ingeriu demasiado vinho e demasiado mel, e se feriu com a lâmina de barbear e com o chicote. Igualmente inegável é o facto de os espectadores terem posto um fim à tortura de Abramović, retirando-a da cruz de gelo. Mas, assim sendo, a performance foi bem-sucedida ou, pelo contrário, fracassou? Quais as condições institucionais que, consoante sejam ou não satisfeitas, nos permitem avaliar se o espectáculo teve um resultado feliz ou fracassou?

Dado que se trata de uma performance artística, a ideia que desde logo nos vem à mente prende-se com as condições estabelecidas pela arte como instituição. O lugar onde o espectáculo se desenrola, uma galeria de arte, remete expressamente para a arte como instituição, que neste caso funciona como moldura para todos os participantes. Mas que resulta daqui? Quais eram as condições estabelecidas pela arte como instituição no início dos anos 70 do século passado – num período em que se iniciavam e se estavam a afirmar com vigor, seja internamente, seja nas suas margens, uma redefinição e uma reestruturação da arte como instituição? As condições institucionais que defrontamos aqui não são, nem de perto nem de longe, tão claras e inequívocas como as da celebração de um casamento ou de um baptismo. É praticamente impossível fazer derivar da instituição «arte» critérios que permitam decidir de modo fundamentado se a intervenção de alguns espectadores deverá ser avaliada como um êxito ou como um fracasso da performance.

Isto, todavia, não basta. A performance não se realizou no enquadramento da arte entendida como instituição. Como já tive ocasião de fazer notar, ela apresentava traços quer do ritual, quer das exibições de rua. Levanta-se então a questão de saber em que medida, numa performance artística, também podia ocorrer uma transformação própria do foro do «ritual» e das «exibições de rua». Sob que aspecto estes enquadramentos, que colidem entre si e com a arte como instituição, devem ser tomados em consideração ao avaliar-se o êxito ou o fracasso de uma performance?[7]

Seja como for, é evidente que dificilmente se pode transpor para uma estética do performativo a lista de condições a preencher, elaborada por Austin[8], para que um enunciado performativo tenha um resultado feliz. Com efeito, como *Lips of Thomas* deixa patente, o jogo com os diversos enquadramentos e com a colisão entre eles é um factor importante, ao qual é atribuído um significado central para a transformação dos participantes. Quem se dispõe, pois, a assumir a responsabilidade de decidir se, em virtude desta transformação, se deverá considerar que a performance teve um resultado feliz ou, pelo contrário, fracassou? A questão acerca do êxito ou do fracasso da performance parece – pelo menos, tal como é posta – estar mal formulada.

O que significa que é o próprio conceito de performativo que, no contexto de uma estética do performativo, requer uma modificação.

Enquanto na sua disciplina de origem, a filosofia da linguagem, o conceito de performativo perde importância com a formulação da teoria dos actos linguísticos – ou seja, com a difusão da convicção de que falar é agir –, nos anos 90 do século passado, ele adquire uma nova força na filosofia da cultura e na teoria da cultura. Até ao final dos anos 80, vigorava nas ciências da cultura um entendimento desta que encontrava na metáfora «cultura como texto» uma expressão adequada. Fenómenos culturais individuais e culturas inteiras eram concebidos como sistemas estruturados de signos, aos quais se atribuíam significados precisos. As mais diversas tentativas de descrição e de interpretação da cultura eram, pois, definidas como «leituras». Segundo este entendimento da cultura, a tarefa das ciências da cultura consistia, acima de tudo, em decifrar e em interpretar textos, de preferência em línguas estrangeiras e quase incompreensíveis, ou em ler textos conhecidos em busca de possíveis subtextos, desconstruindo-os durante o processo de leitura.

Nos anos 90, opera-se uma mudança das perspectivas de investigação. Adquirem relevância os elementos performativos da cultura, até então amplamente subvalorizados, os quais, assentes em realidades existentes ou consideradas possíveis, fundam uma modalidade autónoma de relação (prática) e conferem às acções e aos acontecimentos culturais produzidos um carácter de realidade específico, que a utilização do modelo textual tradicional não permite.

A metáfora da «cultura como performance» inicia a sua ascensão, o que tornou necessária uma reconceptualização da noção de performativo que abrangesse de modo explícito as acções corpóreas.

Sem invocar expressamente Austin, Judith Butler, no seu ensaio «Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory»[9], de 1988, introduziu o conceito de performativo na filosofia da cultura. O trabalho propõe-se demonstrar que a identidade de género (*gender*) – como a identidade em geral – não é dada *a priori*, isto é, ao nível ontológico ou biológico, antes representa o resultado de uma obra de construção específica:

> Neste sentido, o género não é, de modo algum, uma identidade estável ou sede de uma agência da qual procedam os vários actos; é, pelo contrário, [...] uma identidade instituída através de uma *repetição estilizada de actos*.[10]

Butler designa estas acções de «performativas», «em que o termo "performativo" contém o duplo significado de "dramático" e "não referencial"».[11] Embora esta definição pareça, à primeira vista, muito diferente da de Austin, a um olhar mais atento as diferenças logo se revelarão muito menores, e devem-se sobretudo ao facto de Butler não usar o conceito em relação ao acto da fala, mas em relação às acções do corpo.

Os actos performativos (como acções do corpo) devem ser considerados não referenciais, porque não se referem a algo preexistente, interior, a uma substância ou a uma essência que eles devessem exprimir: a identidade fixa e

estável que eles poderiam exprimir não existe. Neste sentido, a expressividade representa o exacto oposto da performatividade. As acções do corpo que se podem caracterizar como performativas não exprimem uma dada identidade preexistente, antes criam a identidade como seu significado.

Também o termo «dramático» se refere a este processo de produção:

> Com dramático quero dizer [...] que o corpo não é apenas matéria, mas uma contínua e incessante *materialização* de possibilidades. Não se é apenas corpo, mas, de modo por assim dizer crucial, faz-se o próprio corpo.[12]

Ou seja, também o corpo, na sua materialidade específica, é o resultado da repetição de determinados gestos e movimentos; são estas acções que, em primeiro lugar, produzem o corpo como algo individual, sexual, étnica e culturalmente caracterizado. A identidade – enquanto realidade corporal e social – é sempre constituída através do acto performativo. Nesta acepção, o termo «performativo» significa, como para Austin, «em condições de constituir a realidade» e «auto-referencial».

A transferência do foco da atenção dos actos da fala para as acções do corpo tem, todavia, consequências, que determinam uma diferença importante na definição do conceito dada por Austin e por Butler. Enquanto o primeiro põe a ênfase no resultado feliz e infeliz e, consequentemente, se interroga acerca das condições funcionais do êxito – o que nos levantou dificuldades insuperáveis no contexto da performance de Abramović –, a segunda interroga-se acerca das condições fenoménicas da encarnação.

Invocando Merleau-Ponty, para quem o corpo não é apenas uma ideia histórica, mas também um repertório de possibilidades continuamente concretizáveis, isto é, «um processo activo de encarnação de certas possibilidades culturais e históricas»[13], Butler interpreta o processo da produção performativa da identidade como um processo de encarnação (*embodiment*) e descreve-o, em conformidade, como «um modo de agir, dramatizar e *reproduzir* uma situação histórica»[14]. Mediante a repetição estilizada de actos performativos, determinadas possibilidades histórico-culturais são encarnadas, produzindo-se, deste modo, o corpo como algo de histórico-cultural e produzindo-se identidade.

As condições em que o processo de encarnação se consuma não dependem exclusivamente das prerrogativas e do poder discricionário do indivíduo – este não pode escolher de modo inteiramente livre quais as possibilidades que quer encarnar, nem qual a identidade que quer assumir. Todavia, elas também não são inteiramente impostas pelo ambiente social: apesar de poder tentar impor a encarnação de determinadas possibilidades, castigando os desvios com sanções, a sociedade não pode impedir que elas se verifiquem. Tal significa que também à acepção de performativo proposta por Butler é inerente a explosiva capacidade do performativo de destruir dicotomias. Durante os actos performativos, através dos quais se constitui o *gender* – e de um modo geral a identidade –, a comunidade exerce uma violência física sobre os indivíduos; ao mesmo tempo, porém, abre-lhes as possibilidades mediante as quais eles se moldam a si próprios, mesmo quando se desviam das representações sociais dominantes e se sujeitam às sanções sociais.

Butler compara as condições de encarnação com as de um espectáculo teatral. Com efeito, à semelhança do que acontece com um espectáculo teatral, os actos que põem em evidência e criam a pertença de género, não representam «claramente [...] um acto individual»; trata-se, sim, de uma «experiência partilhada» e de uma «acção colectiva». A acção que é executada é uma acção que, em certo sentido, já teve início antes da entrada em cena do actor individual e, como tal, a sua repetição é um *re-enactment* [recriação de um acto passado], um *re-experiencing* [re-experienciar] de um repertório de significados socialmente dados. No decurso desta acção, os códigos culturais não se inscrevem num corpo passivo e, por seu lado, os si-mesmos encarnados não prescindem das convenções culturais que emprestam significado ao corpo. Butler compara a constituição da identidade através da encarnação com a encenação de um texto preestabelecido. Assim como o mesmo texto pode ser encenado de maneiras diferentes e os actores são livres, no seio do enquadramento textual que lhes é dado, de conceber e de realizar o seu papel de maneira nova e original, também o corpo sexuado age no seio de um espaço corpóreo que obedece a determinadas directivas e executa interpretações no seio dos limites definidos pelas indicações preestabelecidas pelo encenador. A execução da identidade de género ou de outros tipos de identidade como processo de encarnação realiza-se, pois, de modo análogo à de um espectáculo teatral. As condições de execução podem descrever-se e definir-se com mais precisão como condições de execução.[15]

A teoria do performativo tal como Judith Butler a esboça neste seu ensaio inicial[16] – centrada no acto performativo do corpo e na importância dada ao processo de encarnação – parece responder, no que se refere à estética do performativo, a uma exigência que a teoria de Austin, com as suas condições de felicidade, deixara em aberto. Relativamente a este contexto, todavia, a sua acepção do conceito carece de uma modificação, como demonstra um rápido olhar retrospectivo à performance de Abramović.

A ideia do corpo como uma encarnação de determinadas possibilidades históricas aplica-se, sem dúvida, à relação que Abramović estabelece com o próprio corpo, e de modo eficaz. Com efeito, no decurso da performance, a artista encarna diversas possibilidades históricas – e não, todavia, apenas as que no momento histórico da sua performance representavam possibilidades actuais –, mas também, se não sobretudo, as que naquele momento valiam já como possibilidades históricas, se bem que algumas delas (por exemplo, a flagelação) oscilassem entre possibilidades históricas (a flagelação das monjas) e possibilidades ainda actuais (como as práticas sexuais sadomasoquistas). Os seus actos performativos não se limitam a reencenar os modelos históricos, repetindo-os, antes os transformam de modo decisivo: toda a violência a que a artista se submete, todo o sofrimento que se auto-inflige, todas as torturas a que se sujeita não são suportadas passivamente – é ela própria quem activamente as provoca.

Além disso, neste caso, não se está perante uma repetição de actos performativos, como a que constitui o interesse central de Butler: no decurso da performance, cada uma destas acções apenas se realiza uma vez. Assim, os processos de encarnação que se cumprem em *Lips of Thomas*, bem como noutras performances, em acções e espectáculos teatrais, entre outros, necessitam seguramente de mais determinações, diferentes das que o conceito de performativo de Butler abarca, sobretudo porque se trata aqui de *re-enactments* de natureza estética que, de certo modo, são diferidos. Butler não faz praticamente nenhuma referência a processos estéticos em sentido estrito, mas ao agir quotidiano.

Ao explicar as condições de encarnação como condições de execução, Butler alerta para um outro interessante paralelo entre a sua teoria e a teoria de Austin (também neste caso, sem remeter para Austin). Ambos consideram o cumprimento de acto performativo como uma execução pública e ritualizada. É óbvia, para ambos, a estreita relação existente entre performatividade e espectáculo (performance), não carecendo, como tal, de explicação. Na medida em que os termos *performance* e *performative* derivam do verbo *to perform*, também isto parece esclarecedor: a performatividade conduz ao espectáculo ou, melhor dizendo, manifesta-se e realiza-se no carácter de espectáculo das acções performativas – assim como o impulso performativo observado na descrição introdutória induz as artes a realizarem-se em espectáculos e como espectáculos, por outras palavras, a manifestarem-se em novas formas de arte, como a *performance art* e a arte-acção, designações que remetem já, de modo inequívoco, para o seu carácter de acção e de espectáculo. Neste sentido, é realmente significativo que quer Austin, quer Butler vejam no espectáculo a encarnação do performativo, ainda que, em parte alguma, aprofundem o conceito.

Afigura-se, pois, oportuno fundamentar uma estética do performativo no conceito de espectáculo. O que significa que às teorias do performativo existentes se deve acrescentar uma nova teoria, uma teoria estética da performance/espectáculo.

A partir dos anos 60 e 70 do século XX, surgiram nas ciências sociais, sobretudo no âmbito da etnologia e da sociologia, muitas e variadas teorias da performance, e numa quantidade tal que, hoje em dia, se considera a performance «um conceito muito controverso»[17]. Entretanto, nas ciências da cultura, o conceito tornou-se um *umbrella term*, facto de que Dell Hymes se lamentava já em 1975, afirmando:

> Se alguns gramáticos confundiram as coisas, incluindo na categoria de «performance» o que não lhes interessa, [...] os antropólogos culturais e os folcloristas pouco fizeram para esclarecer a situação. Nós, pelo contrário, tendemos a incluir o que *de facto* nos interessa na categoria «performance».[18]

A partir de então, a situação tornou-se ainda mais confusa.[19]

Em vez de me referir individualmente a cada uma das abordagens que se desenvolveram no âmbito da sociologia, da etnologia ou da teoria geral da cultura, parece-me ser mais produtivo, tendo em conta uma estética do

performativo, regressar àquelas que, segundo os meus conhecimentos, devem ser consideradas as primeiras teorizações do conceito de espectáculo, as quais remontam às primeiras duas décadas do século XX. O seu objectivo era fundar uma nova ciência da arte: a teatrologia.

2. O CONCEITO DE ESPECTÁCULO

No início do século XX, na Alemanha, a proclamação e a difusão da teatrologia como disciplina universitária autónoma e como uma ciência da arte nova e necessária assinalam uma ruptura com a ideia dominante de teatro. Com os esforços de literarização do teatro no século XVIII, impuseram-se, na Alemanha, uma concepção do teatro que o via não apenas como uma instituição moral, mas também como uma arte «textual». Nos finais do século XIX, o carácter artístico do teatro parecia ser legitimado quase exclusivamente pela referência a obras de arte dramática, a textos literários. É certo que Goethe, já em 1798, em *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke* [Sobre a verdade e a verosimilhança das obras de arte], expressara a convicção de que deveria atribuir-se o carácter de arte ao *espectáculo*; por seu lado, Wagner, no seu escrito *A Obra de Arte do Futuro**, datado de 1849, retomara e desenvolvera o conceito. No entanto, para a grande maioria dos seus contemporâneos, era o texto levado à cena que assegurava o carácter artístico de um espectáculo. Em 1918, o crítico teatral Alfred Klaar, polemizando com a teatrologia, ainda incipiente, escrevia: «O palco só pode reivindicar o seu pleno valor quando é a poesia a dar-lhe conteúdo.»[20]

---

* *A Obra de Arte do Futuro*, trad. José Miranda Justo, Lisboa, Antígona, 2003. (*N.T.*)

Em conformidade com esta concepção, o teatro fora considerado até então um objecto de estudo da ciência literária. Pelo contrário, o fundador da teatrologia berlinense, Max Herrmann, um germanista especializado na Idade Média e na primeira Modernidade, dirigiu a atenção para o espectáculo; pugnando pela instituição de uma nova ciência artística, a teatrologia, Herrmann defendia que fosse o espectáculo, e não a literatura, a fazer do teatro uma arte: «o espectáculo é o mais importante».[21] Não se limitou a uma simples transferência da hegemonia entre o texto e o espectáculo; ele afirmou a existência de uma oposição essencial entre ambos que, em última instância, excluía a sua ligação:

> É minha convicção que o teatro e o drama [...] são originariamente opostos [...], de um modo tão essencial que não considero dever mostrar repetidamente os sintomas desta oposição: o drama é a criação de uma arte da palavra por um indivíduo; o teatro, pelo contrário, é fruto de um trabalho do público e de quem o serve.[22]

Uma vez que nenhuma das disciplinas existentes englobava o espectáculo teatral como objecto de estudo, mas tão-só textos e monumentos, deveria, por isso, criar-se uma nova disciplina. Na Alemanha, a teatrologia foi fundada como ciência do espectáculo.

A inversão de posições de texto e espectáculo empreendida por Herrmann em defesa da instituição de uma nova disciplina que se ocupasse do teatro como espectáculo e não como texto encontra, entre o final do século XIX e o início do século XX, um interessante paralelo na fundação de uma outra disciplina: a investigação sobre o ritual. Enquanto no século XIX existia uma clara hierarquia entre mito e ritual, segundo a qual o mito era o elemento primário, sendo apenas ilustrado, representado e «executado» pelo ritual, por volta de finais do século essa relação inverte-se. Na sua obra *Lectures on the Religion of the Semites* [Acerca da religião dos Semitas] (1889), William Robertson Smith formulava a tese segundo a qual o mito servia apenas para a interpretação de um ritual, sendo por isso secundário. Primário era, sim, o ritual:

> Na medida em que os mitos existem como interpretação dos usos e costumes rituais, o seu valor é, em geral, secundário, e pode afirmar-se com certeza que, em quase todos os casos, o mito deriva do rito, e não que o rito radica no mito. Com efeito, o rito era rigidamente definido, ao passo que o mito era variável; o rito fazia parte do dever religioso, a crença no mito, pelo contrário, residia no arbítrio dos homens.[23]

O interesse das ciências da religião deveria, pois, orientar-se no sentido dos rituais, já que o princípio fundamental da religião era a acção e não a doutrina, o dogma. Punha-se assim em causa, de modo radical, a supremacia do texto religioso até então em vigor, sobretudo no mundo protestante. No âmbito das suas investigações, Smith ocupou-se em particular dos rituais sacrificiais, como o sacrifício do camelo, que, segundo o testemunho de um autor do século IV de nomes Nilus, era prática corrente entre as tribos árabes, ou dos rituais sacrificiais hebraicos descritos no Antigo Testamento. Smith interpretou o sacrifício do camelo como uma tradição totémica antiquíssima e formulou uma teoria segundo a qual se deveria considerar o sacrifício como um repasto comunitário. O cumprimento de acções conjuntas, como o alimentar-se da carne e do sangue do animal sacrificado – de uma divindade, como Smith assume, em conformidade com o totemismo –, criava entre todos os participantes um laço social indissolúvel, dando lugar a uma comunidade, antes de mais, de comensais. Do grupo ritual, nasce, assim, uma comunidade política. Não é difícil reconhecer em tudo isto que se está perante actos performativos que produzem o que executam: a realidade social de uma comunidade (de comensais).

A teoria do sacrifício de Smith influenciou extraordinariamente não apenas as ciências da religião, mas também a etnologia, a sociologia e os estudos clássicos. O etnólogo James George Frazer, no prefácio à primeira edição do seu livro *The Golden Bough* [O ramo de ouro] (1890), reconhece que deve a Smith a ideia central da sua obra – a ideia de um deus que é morto e que renasce. Também o sociólogo Émile Durkheim se sente devedor de Robertson Smith, pois, segundo afirma, só tomou claramente consciência do papel central da religião na vida social após a leitura de *Lectures*.[24]

A argumentação em defesa da fundação de estudos sobre os rituais e sobre o teatro assentava em premissas análogas. Tratava-se, em ambos os casos, de uma inversão de posições no seio de uma hierarquia: do mito para o ritual e do texto literário para o espectáculo teatral. Ou seja, em ambos os casos, retirava-se o privilégio concedido ao texto e passava a privilegiar-se o espectáculo. Daí poder afirmar-se, sem sombra de dúvida, que a primeira viragem performativa na cultura europeia do século XX se deu logo com a fundação da investigação sobre o ritual e da teatrologia, e não apenas com a cultura da performance dos anos 60 e 70.[25]

Jane Ellen Harrison, figura destacada de um grupo de filólogos clássicos conhecidos como os Ritualistas de Cambridge, chegou mesmo a estabelecer uma relação genealógica directa entre o ritual e o teatro que demonstraria a prioridade do espectáculo relativamente ao texto. No seu vasto estudo *Themis. A Study of the Social Origin of Greek Religion* [*Themis*. Um estudo sobre a origem social da religião grega] (1912), Harrison desenvolveu uma teoria segundo a qual o teatro grego teria a sua origem no ritual. A autora parte da aceitação da existência de um ritual pré-dionisíaco em honra do *daimon* da Primavera, o *eniautos daimon*. O ritual dionisíaco, consequentemente, é interpretado como o descendente do antigo ritual do *daimon* da Primavera. A autora esforça-se por demonstrar que o ditirambo – o qual, segundo Aristóteles, deu origem à tragédia – mais não seria do que o canto celebrativo do *eniautos daimon* e, como tal, parte constitutiva do mesmo. Gilbert Murray, que participou no estudo de Harrison com um «Excursus on the Ritual Forms Preserved in Tragedy» [Excurso sobre as formas rituais preservadas na tragédia], procurou demonstrar, fazendo referência a várias tragédias, em particular às *Bacantes* de Eurípedes (precisamente um dos textos trágicos mais tardios!), que os elementos ágon, *threnos*, mensageiro e epifania – que, segundo Harrison, provinham do ritual do *eniautos daimon* – deviam desempenhar funções semelhantes na tragédia e no ritual.

A teoria de Harrison retirava assim fundamento à convicção, entre os seus contemporâneos, de que a cultura grega – que eles assumiam como modelo e exemplo – se baseava no texto. À luz da sua teoria, os tão admirados textos das tragédias e das comédias gregas surgiam como um produto tardio das acções com as quais se executava um ritual destinado a celebrar uma divindade de uma estação do ano. Originariamente, teria existido o ritual e, só posteriormente, a partir dele, se teriam desenvolvido o teatro e os textos escritos para a sua representação.

Embora hoje em dia possua um valor predominantemente histórico-científico, a teoria de Harrison fornece, ainda assim, uma prova importante da viragem performativa. Em última análise, foi esta viragem que transformou o conceito de espectáculo num conceito-chave, para o qual se impunha encontrar uma definição teórica cuidada. Herrmann empreendeu essa definição em diversos trabalhos, entre 1910 e 1930.

É interessante verificar que o ponto de partida, bem como o essencial das suas reflexões, é a relação entre actor e espectador:

> [O] sentido originário do teatro [...] consiste no facto de ser um jogo social, um jogo de todos para todos. Um jogo em que todos participam – participantes e espectadores. [...] O público participa como factor que contribui para a sua realização. O público é, por assim dizer, criador da arte teatral. Restam tantos representantes parciais constituintes da festa-teatro, que o carácter social fundamental não se perde. Está sempre presente, no teatro, uma comunidade social.[26]

É a co-presença corpórea de actores e espectadores que, antes de mais, possibilita e constitui um espectáculo. Para que este se realize, actores e espectadores devem reunir-se durante um certo tempo, num determinado lugar, e fazer algo em conjunto. Ao apresentar o espectáculo teatral como «um jogo de todos para todos», Herrmann redefine a relação entre actores e espectadores de modo inteiramente novo. Os espectadores deixam de ser considerados observadores indiferentes ou sensíveis às acções executadas em cena pelos actores – às quais eles, espectadores, atribuem determinados significados com base na sua observação –, ou aqueles que decifram intelectualmente as mensagens formuladas pelas acções dos actores. Não se trata, neste caso, de uma relação sujeito/objecto, em que os espectadores transformariam os actores em objecto da sua observação, nem de uma relação em que os actores, enquanto sujeitos, confrontam os espectadores, enquanto objectos, com mensagens não negociáveis. A co-presença corpórea implica, pelo contrário, uma relação entre co-sujeitos. Os espectadores são vistos como co-actores, os quais, através da sua participação no jogo, isto é, da sua presença física, da sua percepção, das suas reacções, co-produzem o espectáculo. O espectáculo nasce em resultado da interacção entre actores e espectadores. As regras segundo as quais ele se desenrola devem ser interpretadas como regras de um jogo que podem ser acordadas entre todos os participantes, actores e espectadores, e bem assim seguidas ou violadas por todos. Isto significa que o espectáculo acontece *entre* actores e espectadores e é produzido por eles em conjunto.

Herrmann chegou a esta definição da *medialidade* peculiar do teatro não apenas com base em reflexões puramente teóricas, ou deduzidas a partir da história do teatro, mas também graças ao contributo dado pelos espectáculos teatrais do seu tempo. Era sobretudo Max Reinhardt quem sempre organizava o espaço de modo a retirar os espectadores da posição de observadores, típica do palco à italiana, proporcionando-lhes novas formas de interacção com os actores. Em *Sumurun* (1910), por exemplo, mandou colocar, de acordo com uma convenção no teatro *kabuki* japonês, uma *hanamichi* – uma larga passarela – que atravessava a plateia do Kammerspiele do Deutsches Theater de Berlim. Os acontecimentos desenrolavam-se nessa passarela, por entre os espectadores. Reinhardt punha os actores a representar em simultâneo no palco e na *hanamichi*; os actores subiam para a *hanamichi* precisamente «em algum momento crucial de cada uma das cenas»[27], como observou, em tom negativo, um crítico da *New Yorker* por ocasião de uma representação do espectáculo durante uma digressão. Assim, não havia como evitar que os espectadores que se voltavam para ver os actores que apareciam na passarela acabassem por se distrair do que entretanto se passava no palco. Pelo contrário, quem preferia não desviar o olhar do palco perdia as entradas em cena na *hanamichi*. Deste modo, ou seja, por causa da necessidade de seleccionar

autonomamente as próprias impressões sensoriais, os espectadores tornavam-se, em sentido enfático, «criadores» do espectáculo. O jogo do espectáculo desenrolava-se segundo regras estabelecidas, por um lado, pelos actores (e pelo encenador) e, por outro, pelos espectadores. Estas regras eram, pois, negociáveis.

Isto era válido, por maioria de razão, para as encenações do *Rei Édipo* (1910) e da *Trilogia Oresteia* (1911) realizadas por Reinhardt no circo Schumann de Berlim. Aqui, os coros moviam-se continuamente entre o público, e os actores entravam em cena vindos de trás ou do meio do público, de tal modo que, como observou o crítico Siegfried Jacobsohn, «as cabeças dos espectadores quase não se distinguiam das dos figurantes que efectivamente se encontravam entre o público»[28]. E Alfred Klaar, que posteriormente haveria de reafirmar a prevalência do texto literário sobre o espectáculo, divergindo de Max Herrmann, queixava-se, a respeito da *Trilogia Oresteia*:

> A repartição da cena no espaço à frente, atrás, por baixo e no meio de nós, o eterno constrangimento a que se mude de ponto de vista, a invasão pelos actores do espaço dos espectadores, onde as personagens, com os penduricalhos dos seus trajes, as perucas e a maquilhagem se roçam por nós, os diálogos mantidos a grande distância, os chamamentos repentinos provenientes de todos os cantos do teatro que nos assustam e nos induzem em erro – tudo nos dispersa e, em vez de reforçar a ilusão, destrói-a.[29]

Neste caso, era manifestamente impossível ao espectador assumir o papel do observador distanciado, interessado ou que se identifica com o que vê: ele tinha de posicionar-se de um modo absolutamente novo, seja relativamente aos actores, seja relativamente aos outros espectadores. O espectáculo desenrolava-se, literalmente, *entre* actores e espectadores e, também, entre os espectadores. Reinhardt sabia tirar partido de múltiplas maneiras das condições mediais específicas do teatro postas pela co-presença corpórea de actores e espectadores, a fim de possibilitar e gerar relações sempre novas entre eles.

Convicto de que o espectáculo *acontece* entre actores e espectadores e, como tal, não é fixo nem transmissível, mas sim fugaz e efémero, Herrmann, na sua definição do conceito de espectáculo, não entra em linha de conta com os textos que são representados, nem com artefactos como os cenários. Pelo contrário, ele polemiza contra os cenários naturalistas e expressionistas – aos quais reconhece, em muitos casos, valor artístico – e descreve-os como «um erro de fundo com carácter determinante»[30]. Segundo o seu ponto de vista, nada disto é essencial ao conceito de espectáculo. A *materialidade* específica – transitória – do espectáculo constituir-se-ia sobretudo através do corpo dos actores que se movimentam pelo espaço. «É na arte dramática [...] que reside o elemento decisivo da actividade teatral», só ela produziria «a obra de arte autêntica e pura que o teatro está em condições de criar»[31]. Neste contexto, Herrmann parece interessar-se pouco pela figura imaginária, pertencente a um universo fictício, que é criada através da representação, preferindo falar de «corpos reais» e de «espaço real»[32]. O que significa, ao contrário do que estava instituído desde o século XVIII, que ele não concebe

o corpo do actor como portador de um significado, antes se concentra na materialidade específica do corpo e do espaço. São eles – corpo e espaço –, e não apenas as figuras e os espaços fictícios por eles criados, que, em primeiro lugar, constituem conjuntamente o espectáculo.

Também sob este aspecto, encontramos um significativo paralelo no teatro de Max Reinhardt. Os novos espaços por ele criados com a *hanamichi* ou no recinto do circo Schumann não serviam para representar determinados lugares imaginários de um novo modo. Enquanto «espaços reais», eles ofereciam aos actores novas maneiras de entrar em cena, novas possibilidades de movimento no espaço e, mais generalizadamente, novas possibilidades de actuação, abrindo aos espectadores possibilidades de percepção e de vivência inusitadas.

Nas encenações de Reinhardt, algo de muito semelhante era também válido para a interpretação pelos actores. Os críticos, por exemplo, seja na *Electra* de Sófocles, na adaptação de Hugo von Hofmannsthal no Kleines Theater de Berlim em 1903, seja por ocasião do *Édipo* e da *Trilogia Oresteia*, lamentavam que o corpo dos actores, na sua corporeidade específica, estivesse em primeiro plano, desviando a atenção das figuras representadas. Gertrud Eysoldt, intérprete de Electra, é abertamente criticada pelo uso descomedido que faz do corpo, e pela sua inaudita intensidade. Deste modo, ela infringia as normas vigentes do espectáculo, sobretudo das tragédias gregas, as normas da «força», da «dignidade» e da «solenidade de tom», cedendo o lugar ao «nervosismo», à «paixão desenfreada», aos «gritos roucos»[33]. Com isto, transpunha a fronteira da «sanidade», passando para o domínio da «doença», do «patológico». Para muitos críticos, «a berraria e o espernear, o acentuar do horror, da deformação e da degradação em todas as frentes»[34], a «paixão até ao limite do absurdo» só «se explicavam como patológicos»[35]. Consequentemente, consideravam «insuportáveis»[36] os movimentos «descomedidos» e «incontidos» de Gertrud Eysoldt, que, em vez de servirem para ilustrar o texto, remetiam para o corpo da actriz, para a transgressão dos limites até ao «patológico», na qual viam uma dissolução das fronteiras do eu da actriz, e não da personagem.

Também nas encenações do *Édipo* e da *Trilogia Oresteia*, muitos críticos se queixavam do facto de os actores chamarem a atenção para o modo particular como utilizavam o próprio corpo. Isto era válido, por um lado, para os figurantes, para os «corredores de estafetas nus» que, «munidos de tochas, passavam pela orquestra, subiam os degraus que os levavam ao palácio e voltavam para trás num correria selvagem», e aos quais Siegfried Jacobsohn não reconhecia, no *Édipo*, nenhuma função nem nenhum significado.[37] Alfred Klaar também troçava deles na *Trilogia Oresteia*: Censurava «os maravilhosos emaranhados de corpos e as acções de massa que [...] a encenação juntou ao trabalho de Ésquilo», e, prosseguindo no seu registo trocista, afirmava: «Os corredores de estafetas em tronco nu cumpriram mais uma vez a sua obrigação e, flectindo-se para o chão, deram vida a algo de assinalável beleza que lembra certas exibições gímnicas.»[38]

Por outro lado, esta crítica dirigia-se à interpretação dos protagonistas. Jacobsohn queixava-se do «entretenimento de massas de espectadores criados com as corridas de touros»[39] e citava a cena seguinte como exemplo dissuasor:

> Quando Orestes quer matar a mãe, basta-lhe que se precipite atrás dela para fora do portão do palácio, a mantenha firmemente segura ao portão e, após a conclusão do duelo de palavras, a empurre para o interior do palácio. Aqui, ele segue-a escada abaixo até ao palco, luta encarniçadamente com ela e arrasta-a de novo, com exagerada lentidão, para as escadas. É horrível.[40]

Em todos os casos aqui citados, a atenção dos espectadores centrou-se nos «corpos reais» dos actores, em virtude do modo peculiar como utilizavam os próprios corpos. Estes surgiam não tanto como portadores de um significado a transmitir, relativo às personagens dramáticas, quanto se impunham aos espectadores com a sua manifesta sensualidade, claramente perceptível – facto que, embora condenado pela maioria dos críticos, contribuiu de modo determinante para o grande êxito de público de todas estas encenações.

Ao definir teoricamente o conceito de espectáculo, Max Herrmann procedeu do mesmo modo radical – se não ainda mais radical – que Max Reinhardt na sua *praxis*. Transferiu a atenção do corpo enquanto portador de signos, enquanto expressão e veículo de determinados significados, para o «corpo real», isto é, do estatuto sígnico do corpo para o seu estatuto material. Enquanto os críticos partiam do princípio de que o actor, no espectáculo, deveria exprimir e transmitir fielmente aos espectadores os significados estabelecidos pelo texto, sustentando, assim, o primado do texto sobre o espectáculo, Herrmann, gradualmente, exclui as questões sobre a representação, isto é, sobre a realidade fictícia representada em palco e os possíveis significados atribuíveis ao aspecto exterior dos actores e às suas acções. Tal pode estar relacionado com o facto de essas questões e esses problemas serem os únicos considerados relevantes pela crítica teatral e pelos estudos literários contemporâneos, razão pela qual o confronto com o aspecto semiótico de um espectáculo podia considerar-se óbvio. Contudo, muitos elementos corroboram a possibilidade de Herrmann considerar – à semelhança de Judith Butler – expressividade e performatividade conceitos opostos, que se excluem reciprocamente. De facto, o conceito de espectáculo que ele desenvolveu parece sugerir este tipo de leitura. Se ele considera a co-presença corpórea de actores e espectadores – entre os quais o espectáculo teatral acontece, bem como as acções executadas por ambos os grupos – o «elemento definidor» essencial, esse processo dinâmico e, em última análise, imprevisível, quer quanto ao modo como se desenrola quer quanto ao resultado, exclui a expressão e a transmissão de significados predeterminados. Os significados que emergem neste processo podem produzir-se apenas nele e através dele. Não foi esta, porém, a conclusão retirada por Herrmann, pelo menos de modo explícito. Daí que as reflexões acerca da *semioticidade* específica do espectáculo e da modalidade particular de produção de significado no seu âmbito permaneçam irrelevantes ao definir o conceito de espectáculo.

Ao conceber o espectáculo como uma «festa» e um «jogo», como aquilo que acontece entre actores e espectadores, e ao descrever a sua materialidade específica como transitória, isto é, como um processo dinâmico e não como um artefacto, Herrmann retira fundamento à expressão «obra de arte» aplicada ao espectáculo – ainda que, para obter o reconhecimento do teatro como arte autónoma, ele próprio se refira à prestação do actor como «autêntica» e «pura obra de arte», «que o teatro está à altura de criar». Com efeito, segundo a concepção dominante na sua época, o conceito de obra fazia parte necessariamente da arte. Lida segundo a perspectiva dos nossos dias, a definição do conceito de espectáculo proposta por Herrmann exclui, contudo, o conceito de obra. O carácter artístico do espectáculo, a sua *esteticidade*, não deriva de uma obra que ele produza, mas do acontecimento que ele concretize. De facto, no espectáculo, como Herrmann explica, chega-se a uma constelação única, irrepetível, a maioria das vezes apenas parcialmente influenciável e controlável a partir do exterior, durante a qual algo acontece de uma certa maneira e dessa única vez – como é inevitável quando um grupo de actores se confronta, num lugar e num tempo estabelecidos, com um certo número de espectadores com estados de espírito, humores, desejos, ideias e conhecimentos diferentes. A Herrmann interessam, acima de tudo, as actividades e os processos dinâmicos em que ambas as partes estão envolvidas. Para ele, a actividade «criativa» do espectador resulta de

> uma secreta recriação, uma vaga imitação do trabalho dos actores, experienciada não tanto visualmente, quanto através de uma sensação corpórea, uma pulsão secreta para executar os mesmos movimentos e reproduzir o mesmo tom de voz na garganta.[41]

Sublinha-se assim que, para a experiência estética do espectáculo, «o mais decisivo, do ponto de vista teatral, é o co-experienciar dos corpos reais e do espaço real»[42]. Não se concebe a actividade do espectador apenas como uma actividade da fantasia, da força da imaginação, como se poderia pensar numa primeira leitura superficial, mas, sim, como um processo físico. Este é accionado pela participação no espectáculo, isto é, através de uma percepção não apenas visual e auditiva, mas através de uma «sensação corpórea» que envolve sinestesicamente todo o corpo.

Contudo, os espectadores não reagem apenas às acções dos actores, mas também ao comportamento dos outros espectadores. A este propósito, observa Herrmann:

> Encontram-se sempre no público elementos absolutamente incapazes de recriar interiormente o trabalho dos actores e que, então, contagiando emocionalmente o público como um todo – um facto em geral muito positivo, mas que, neste caso, se torna negativo –, fazem diminuir também a prestação dos elementos mais propensos a essa recriação.[43]

Com a metáfora do «contágio», esclarece-se, mais uma vez, que a experiência estética do espectáculo não remete para a «obra de arte», antes provém do que acontece entre os participantes. Neste sentido, o que acontece parece ser mais importante do que o próprio acontecimento e, em todo o caso, mais importante do que os significados que se lhe possam atribuir. *O facto de* Abramović se ferir com a lâmina tem um peso muito maior do que o facto de ela fazer a incisão de uma estrela de cinco pontas, e do que os significados que se possam atribuir a esta estrela. *O facto de* qualquer coisa acontecer, bem como *aquilo que* acontece, age sobre todos os que participam no espectáculo, ainda que com diferente intensidade e de modos totalmente diversos. Se e até que ponto, ao utilizar expressões como «recriar interiormente», «co-experienciar» e «contágio emocional», Herrmann também visava a transformação operada pelo espectáculo no espectador, não sendo demonstrável, também não se pode excluir.

No fundo, o conceito de espectáculo de Herrmann implica uma passagem do conceito de obra de arte para o conceito de acontecimento, com o qual não são compatíveis nem uma estética hermenêutica, nem a distinção heurística entre estética da produção, estética da obra de arte e estética da recepção. A esteticidade específica do espectáculo reside, antes de mais, no seu carácter de acontecimento.

O conceito de espectáculo de Herrmann, tal como o reconstruí[44], com base em escritos diversos e nas suas observações – registadas pelos seus alunos –, amplia *avant la lettre* o conceito de performativo apresentado por Austin e, mais tarde, por Butler. Ele procede em conformidade com este conceito na medida em que entende o espectáculo como uma genuína actividade de constituição e não como representação ou expressão de algo dado e preexistente: o espectáculo propriamente dito, bem como a sua materialidade específica, produz-se, em primeiro lugar e apenas, durante o processo em que as acções de todos os participantes são executadas. Sob este ponto de vista, o conceito de Herrmann vai além do conceito de performativo de Austin e de Butler, porquanto se refere explicitamente às deslocações que ocorrem internamente nas relações sujeito/objecto e materialidade/signicidade realizadas pelo espectáculo; e fica aquém dele, na medida em que deixa de fora o problema da produção do significado ao longo do espectáculo. No conjunto, atendendo aos fins do presente estudo, este conceito é, além do mais, especialmente interessante e promissor, uma vez que, no que respeita ao processo estético, implica a passagem do conceito de obra de arte para o de acontecimento, embora sem nenhuma referência explícita às possíveis transformações. *Summa summarum*, o projecto de alicerçar o desenvolvimento de uma estética do performativo sobre o conceito de espectáculo afigura-se, pois, fecundo.

Como o desenvolvimento de tal estética é postulado tomando em consideração a viragem performativa empreendida pelas artes a partir dos anos 60 do século XX, parece fazer sentido, num primeiro passo, aprofundar a questão de saber de que modo, desde então, as artes modificaram o conceito de espectáculo – e com ele, simultaneamente, o conceito de performativo. Este procedimento é óbvio na medida em que o presente trabalho se propõe a uma aproximação determinada à ciência da arte. Assim, não se tomará como ponto de partida uma discussão de diferentes teorias estéticas, para depois as explicar, modificar ou refutar recorrendo a exemplos retirados do desenvolvimento actual das artes. Pelo contrário, o ponto de partida será o *state of the arts*, confrontado com diferentes abordagens teóricas.

Como ficou demonstrado com a reconstrução do conceito de espectáculo de Herrmann, pode ser produtivo, por razões heurísticas, tratar isoladamente – sem contudo nunca perder de vista a sua interacção – os aspectos da medialidade, materialidade, semioticidade e esteticidade que, no acontecimento espectáculo, são interdependentes e inseparáveis. Os quatro capítulos que se seguem ocupar-se-ão precisamente da questão de saber como, dos anos 60 até hoje, as artes concretizaram estes aspectos nos seus espectáculos. Merecerão especial atenção os espectáculos do teatro, da arte-acção e da *performance art* – do teatro, porque Herrmann desenvolveu o seu conceito de espectáculo fazendo referência ao teatro; dos espectáculos da arte-acção e da *performance art*, porque é nelas e com elas que se opera a viragem da obra de arte para o espectáculo nas artes visuais.

NOTAS

1 John L. Austin, *Zur Theorie der Sprechakte* (*How to do Things with Words*), Estugarda, 1979, p. 29, nota 27.

2 *Id.*, «Performative Äußerungen» (*Performative Utterances*), em *id.*, *Gesammelte philophische Aufsätze*, coord. e org. Joachim Schulte, Estugarda, Reclam, 1986, p. 305.

3 *Id.*, *Zur Theorie der Sprechakte*, p. 30.

4 Cf., a este propósito, sobretudo, Shoshana Felman, *The Literary Speech Act. Don Juan with J. L. Austin or Seduction in Two Languages*, Nova Iorque, Ithaca,1983, bem como Sibylle Krämer/Marco Stahlhut, «Das "Performative" als Thema der Sprach- und Kulturphilosophie», em Erika Fischer-Lichte e Christoph Wulf (org.), *Theorien des Performativen* (= *Paragrana*, vol. x, cad. 1), Berlim, 2001, pp. 35-64.

5 Krämer/Stahlhut, «Das "Performative" als Thema der Sprach- und Kulturphilosophie», p. 45.

6 *Ibid.*, p. 56.

7 Para o conceito de enquadramento, cf. Gregory Bateson, «Eine Theorie des Spiels und der Phantasie» (1955), em *id.*, *Ökologie des Geistes. Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven*, Frankfurt, Suhrkamp, 1985, pp. 241-61, bem como Erving Goffman, *Rahmen – Analyse. Ein Versuch über die Organisation der Alltagserfahrungen*, Frankfurt, Suhrkamp, 1977.

8 «(A.1) Deve haver um procedimento convencional habitual com um certo efeito convencional; tal procedimento requer que determinadas pessoas, em determinadas circunstâncias, profiram determinadas palavras. (A.2) As pessoas e as circunstâncias em causa devem, no caso dado, adequar-se à invocação do procedimento específico invocado. (B.1) O procedimento deve ser executado por todos os participantes correctamente e (B.2) completamente.» Trata-se de condições que, *mutatis mutandis*, também devem ser satisfeitas para o êxito de um ritual – independentemente de este ser executado com acções linguísticas ou corporais, ou ambas. O mesmo não se passa com as duas últimas condições. «(Γ.1) Se, como acontece amiúde, o procedimento for concebido para uso de pessoas que têm determinados pensamentos ou sentimentos, ou se destinar a inaugurar um determinado comportamento consequencial por parte de algum dos participantes, então, quem participa e invoca o procedimento deve ter, de facto, aqueles pensamentos ou sentimentos, e os participantes devem ter a intenção de se comportarem desse modo, e (Γ.2) devem, depois, comportar-se efectivamente desse modo.» (J. L. Austin, *Zur Theorie der Sprechakte*, p. 17.)

9 O ensaio foi publicado em 1990, na colectânea *Performing Feminism: Feminist Critical Theory and Theatre*, org. Sue-Ellen Case, Baltimore-Londres, Johns Hopkins University Press, pp. 170-82.

10 *Ibid.*, p. 270.

11 *Ibid.*

12 *Ibid.*, p. 273.

13 *Ibid.*

14 *Ibid.*

15 Se bem que as ideias de Butler já não sejam compatíveis com o teatro contemporâneo – facto a que ela própria alude referindo-se a Richard Schechner, sem contudo retirar daí consequências para a sua argumentação –, é o teatro, sobretudo, que influencia a sua posterior comparação entre o travestismo em palco e no dia-a-dia do espaço social, mas não a relação entre condições de encarnação e condições de execução.

16 No seu livro, publicado pouco depois, *Gender Trouble* [*Problemas de Género: Feminismo e Subversão da Identidade*, trad. Nuno Quintas, pref. João Manuel de Oliveira, Lisboa, Orfeu Negro, 2017], são introduzidas algumas modificações, nada negligenciáveis, que se torna difícil conciliar, sem contradições, com a definição dada no ensaio anterior. Isto é ainda mais válido para as suas publicações seguintes.

17 Marvin Carlson, *Performance. A Critical Introduction*, Londres/Nova Iorque, Routledge, 1996, p. 5.

18 Dell Hymes, «Breakthrough into Performance», em Dan Ben-Amos e Kenneth S. Goldstein (org.), *Folklore: Performance and Communication*, Haia, Mouton, 1975, p. 13.

19 Cf., em especial, Jon McKenzie, *Perform – or else. From Discipline to Performance*, Londres/Nova Iorque, Routledge, 2001, que oferece

sugestões surpreendentes para uma elaboração sistemática do conceito de performance no âmbito das ciências da cultura.

20 Alfred Klaar, «Bühne und Drama. Zum Programm der deutschen dramatischen Gesellschaft von Prof. Max Herrmann», em *Vossische Zeitung*, 18 de Julho de 1918.

21 Max Herrmann, *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, parte II, Berlim, Weidmann, 1914, p. 118.

22 *Id.*, «Bühne und Drama», em *Vossische Zeitung*, 30 de Julho de 1918 – Resposta ao Prof. Dr. Klaar.

23 William Robertson Smith, *Lectures on the Religion of the Semites*, First Series, *The Fundamental Institutions* (Burnett Lectures, 1888-89), Londres, Adam & Charles Black, 1889, 2.ª ed. 1894; trad. al. *Die Religion der Semiten* (1899), reimpr. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967, p. 13.

24 Cf., acerca desta inversão da relação entre mito e rito, Hans G. Kippenberg, *Die Entdeckung der Religionsgeschichte: Religionswissenschaft und Moderne*, Munique, C. H. Beck, 1997.

25 Contudo, não deve daqui deduzir-se que esta tenha sido a primeira viragem performativa na cultura europeia, e sim, sobretudo, que foi a primeira ocorrida no século XX. A possibilidade de se falar de uma viragem performativa, tendo em conta a excepcional função cultural de que se revestem as *cultural performances*/espectáculos nos séculos compreendidos entre a invenção e a difusão da imprensa e o final do século XIX, é, na investigação actual, objecto de controvérsia.

26 Max Herrmann, «Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Instituts», conferência proferida em 27 de Junho de 1920, em Helmar Klier (org.), *Theaterwissenschat im deutschsprachigen Raum*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgemeinschaft, 1981, pp. 15-24, em especial p. 19.

27 «Por que razão a mulher de Lot não poderia ter visto Sumurun até ao fim. Os peões sobre a ponte ter-lhe-iam despertado a curiosidade, transformando-a em vinte estátuas de sal.» Recensão, sem outra especificação, da *New Yorker* conservada no arquivo do Theatermuseum de Viena.

28 Siegfried Jacobsohn, Das Jahr der Bühne, vol. I, Berlim, Oesterheld & Co., 1912, p. 51.

29 Alfred Klaar, *Vossische Zeitung*, 14 de Outubro de 1911.

30 Max Herrmann, «Das theatralische Raumerlebnis», em *Bericht vom 4. Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, Berlim, 1930, p. 152 e segs.

31 *Ibid.*

32 *Ibid.*

33 Fritz Engel, *Berliner Tageblatt* de 31 de Outubro de 1931.

34 Richard Nordhausen, crítica sem outra especificação, conservada no arquivo do Theatermuseum de Colónia.

35 H. E., *Freisinnige Zeitung* de 3 de Novembro de 1903.

36 Cf. Paul Goldmann, recensão sem outra especificação, conservada no arquivo do Theatermuseum de Colónia.

37 Siegfried Jacobsohn, *Die Schaubühne* 46, de 17 de Novembro de 1910.

38 Alfred Klaar, *Vossische Zeitung* de 14 de Outubro de 1911. Enquanto Jacobsohn lamentava que estes corredores de estafetas «não fossem fiéis à história nem a um novo classicismo», concluindo que se tratava de «lastimável dispêndio de energia querer conferir ao circo uma ideia aproximada do teatro grego da Antiguidade, a qual só pode permanecer uma ideia aproximada» (*Die Schaubühne* 46, de 17 de Novembro de 1910), Gilbert Murray, cujas ideias se aproximam das de Jane E. Harrison, fazia uma avaliação completamente diferente. Murray trabalhara na tradução da versão londrina do *Édipo* de Reinhardt. Para refutar a acusação feita pelos críticos londrinos de que a encenação era «unGreek», referiu-se aos corredores de estafetas: «O Prof. Reinhardt foi francamente pré-helénico (como o é a própria história do *Édipo*), em parte creto-micénico, em parte oriental e, em parte – para minha grande admiração –, simplesmente selvagem. Os corredores de estafetas seminus, de tanga e cabelo preto comprido, fizeram-me rejubilar. Havia neles algo da Grécia verdadeiramente arcaica, e não a Grécia livresca ou a arte dramática convencional.» (Cit. segundo H. Carter, *The Theatre of Max Reinhardt*, Nova Iorque, Blom, 1914, p. 221 e segs.) Era evidente que o modo como o corpo era utilizado na encenação de Reinhardt concordava plenamente com as ideias de Murray – e de Jane Harrison –, que considerava a cultura grega uma cultura acima de tudo performativa.

39 Siegfried Jacobsohn, *Das Jahr der Bühne*, vol. 1, *op. cit.*, p. 49.

40 *Ibid.*, p. 49 e segs.

41 Herrmann, «Das theatralische Raumerlebnis», *op. cit.*, p. 153.

42 *Ibid.*

43 *Ibid.* A ideia de Herrmann de uma recriação não apenas «interior» e a sua afirmação acerca de «uma vaga imitação do trabalho dos actores», de «uma pulsão secreta para executar os mesmos movimentos e reproduzir o mesmo tom de voz na garganta», encontram na teoria dos chamados neurónios-espelhos, tal como Vittorio Gallese e Alvin Goldman a formularam nos anos 90 do século passado, uma importante e fascinante confirmação. Trata-se de neurónios que induzem no observador de uma acção um impulso para reproduzir a acção observada, o qual, todavia, acaba geralmente por ser inibido e não se exteriorizar completamente. Cf., a este propósito, Vittorio Gallese e Alvin Goldman, «Mirror neurons and the simulation theory of mind-reading», em *Trends in Cognitive Science*, vol. 11, n.º 12, Dezembro de 1998, pp. 493-501.

44 Cf. também, para esta reconstrução, Rudolf Münz, «"Theater – eine Leistung des Publikums und seiner Diener". Zu Max Herrmanns Vorstellungen von Theater», em Erika Fischer-Lichte *et al.* (org.), *Berliner Theater im 20. Jahrhundert*, Berlim, Fannei und Walz, 1998, pp. 43-52.

TERCEIRO CAPÍTULO

A co-presença física de actores e espectadores

Como Herrmann mostrou, a condição mediática dos espectáculos consiste na co-presença física de actores e espectadores. Para que estes espectáculos existam, é necessário que dois grupos de pessoas, actuando como «agentes» e como «observadores», se reúnam num lugar e num tempo determinados, e aí partilhem uma situação ou um certo período de tempo das suas vidas. O espectáculo nasce deste encontro, deste confronto, desta interacção.

Num espectáculo, vigoram, por conseguinte, regras precisas no que concerne a «produção» e a «recepção», para usar mais uma vez termos tradicionais. Enquanto os actores agem – movendo-se no espaço, executando determinados gestos, fazendo caretas, manipulando objectos, falando ou cantando –, os espectadores percepcionam as suas acções e reagem a elas. É certo que estas reacções se manifestam, em parte, apenas como processos interiores de tipo imaginativo e cognitivo, mas uma parte igualmente importante corresponde a reacções evidentes: os espectadores riem, dão gritos de alegria, suspiram, gemem, soluçam, choram, pateiam, mexem-se nas cadeiras, inclinam-se para a frente, ansiosos, ou recostam-se descontraídos nas cadeiras, sustêm a respiração e ficam petrificados, olham nervosamente para o relógio, bocejam, adormecem e começam a ressonar, tossicam ou espirram, amarfanham pedaços de papel, comem e bebem, segredam comentários uns aos outros ou comentam a cena em voz alta e sem qualquer tipo de consideração, gritam «bravo» e «bis», aplaudem espontaneamente ou assobiam e vaiam em sinal de desagrado, levantam-se e abandonam o teatro batendo a porta atrás de si.

Estas reacções, percepcionadas não só pelos outros espectadores, mas também pelos actores – que as sentem, ouvem ou vêem –, provocam, por sua vez, reacções visíveis nos actores e nos outros espectadores. A representação dos actores torna-se mais ou menos intensa, as suas vozes elevam-se e tornam-se desagradáveis ou, pelo contrário, cada vez mais atractivas; os actores sentem-se incentivados a inventar piadas e a improvisar, ou esquecem-se das réplicas e enganam-se nas entradas; aproximam-se do proscénio para se dirigirem directamente ao espectador, intimarem-no a mudar de atitude ou a abandonar a sala. Para os espectadores, a percepção das reacções dos outros espectadores leva a que o nível, a dimensão da sua participação, do seu interesse e da tensão que os perpassa aumente ou diminua, a que o seu riso se torne mais ruidoso, chegando mesmo, em casos extremos, a ser convulsivo ou a fazê-los engasgar-se, ou ainda a que se interpelem mutuamente, apelando à ordem, a que discutam ou que se insultem. Qualquer coisa que os actores façam repercute-se nos espectadores, e qualquer coisa que os espectadores façam repercute-se nos actores e nos outros espectadores. Neste sentido, é possível afirmar-se que o espectáculo é conduzido e é produzido por um circuito retroactivo auto-referencial em permanente mudança; daí que o seu desenrolar não seja completamente planificável nem previsível.

Desde finais do século XVIII que esta indeterminação é considerada um defeito, um inconveniente, por assim dizer, que deve ser evitado a todo o custo ou, pelo menos, o mais possível minimizado. Tendo em vista este objectivo, desenvolveram-se e experimentaram-se diferentes estratégias. O final do século XVIII e o século XIX visaram – para lá da literarização – disciplinar o espectador. Foram promulgadas leis sobre o modo como se comportar no teatro que procuravam prevenir condutas «erradas», causadoras de mal-estar e, não raro, contagiantes. Chegar atrasado ao espectáculo, comer, beber e conversar enquanto ele decorre foram comportamentos severamente proibidos, sob pena de serem aplicadas sanções a quem insistisse nesses comportamentos. A invenção da iluminação a gás foi utilizada para neutralizar uma das mais desagradáveis fontes de perturbação: a visibilidade dos espectadores por parte dos actores e, sobretudo, a visibilidade recíproca entre os espectadores. A partir dos anos 40, Charles Kean experimentou escurecer progressivamente a plateia, e Wagner pôs mesmo os espectadores completamente às escuras por ocasião do primeiro Festival de Bayreuth (1876). Todas estas medidas visavam interromper o circuito retroactivo. As reacções dos espectadores deviam transformar-se em actos «interiores», não visíveis nem audíveis exteriormente, apenas experienciados. Em conformidade com isto, promovia-se a «empatia» do espectador, que Friedrich Theodor Vischer conceptualizara e definira como o «acto de confiar a alma»

(*Akt der Seelenleihung*)[1]. Tais estratégias só em parte resultaram, como sabemos por escândalos teatrais com elas relacionados, como por exemplo o que ocorreu quando da estreia de *Vor Sonnenaufgang* [Antes do amanhecer] (20 de Outubro de 1889), de Hauptmann, levado à cena pelo Freie Bühne de Berlim.

Uma mudança profunda de estratégia ocorre quando, no início do século XX, o encenador saltou para «as luzes da ribalta». Agora, já não se tratava de suprimir as reacções dos espectadores, mas de suscitar neles, acima de tudo, reacções perceptíveis bem definidas, mediante estratégias de encenação com esse fim. O que significa que a encenação também se estendia expressamente ao comportamento do espectador, e que o circuito retroactivo devia ser organizado e dirigido. Sergei M. Eisenstein formulou esta reivindicação de modo muito pertinente. No seu ensaio *Montage der Attraktionen* [Montagem das atracções] (1923), referindo-se à sua encenação de *Eine Dummheit macht auch der Gescheiteste* [Até o mais sábio se engana] (1922-23), de Ostrovskij, ele descreve o espectador como a «matéria fundamental do teatro» e define como função do espectáculo teatral «moldar o espectador numa direcção desejada (disposição de espírito)»[2]. Encontramos estratégias de encenação deste tipo não apenas nos anos 20 – em especial no teatro alemão e russo – ou nos anos 30 – por exemplo, nos *Thingspiele* dos nacionais-socialistas; elas já tinham sido experimentadas pelos futuristas italianos, como prova o manifesto *Il Teatro di Varietà*, já anteriormente citado, e, ainda antes, por Max Reinhardt. A utilização que este faz da *hanamichi* e do palco em arena, bem como a sua maneira de encenar, destacando, do ponto de vista sensorial, a corporeidade do actor, deixa entrever a tentativa de proporcionar ao espectador novas modalidades e perspectivas de percepção, impulsionando-o a ter reacções perceptíveis. Mas, ao que tudo indica, nem sempre os cálculos deram certo. Assim, por ocasião da encenação de *Hoppla, wir leben!* [Caramba, estamos vivos!] (1927), de Erwin Piscator, um crítico escrevia o seguinte: «O tempo dirá se, em espectáculos deste género, não se estará a exigir do espectador um esforço físico demasiado grande.»[3]

A viragem performativa dos anos 60 é acompanhada por uma nova atitude relativamente à contingência, a qual passa a ser não apenas predominantemente aceite como condição de possibilidade dos espectáculos, mas também expressamente saudada. O interesse dirige-se agora explicitamente para o circuito retroactivo como sistema auto-referencial e autopoiético[4], com uma saída, em princípio, aberta e nunca antecipadamente determinável, e que, de facto, não pode ser interrompido nem guiado por estratégias de encenação. O interesse desloca-se, assim, do possível controlo do sistema para a sua específica modalidade autopoiética. De que modo, durante um espectáculo, as acções e os comportamentos de actores e espectadores se influenciam reciprocamente? Quais as condições específicas para que esta interacção se produza? De que factores dependem o seu desenrolar e o seu resultado? Tratar-se-á de um processo não tanto estético, mas sobretudo social?

Dos anos 60 em diante, os espectáculos não apenas suscitam perguntas deste género, como, não raro, nascem como experiências destinadas a encontrar respostas para elas. O espectáculo não é apenas o lugar em que as acções e os comportamentos de actores e espectadores se influenciam mutuamente – de um modo que, em última análise, permanece misterioso – e as relações entre ambas as partes são negociadas; ele afigura-se, também, como o lugar onde o funcionamento específico destas interacções, as condições e o desenrolar do processo de negociação podem tornar-se objecto de investigação. Cabe ao encenador desenvolver estratégias de encenação mediante as quais seja possível conceber e estabelecer condições experimentais que assegurem o êxito da experiência. É ela, pois, quem traça as directivas que determinam o funcionamento do circuito retroactivo, procurando isolar ou realçar algumas variáveis e alguns factores, remeter para segundo plano outros, se não mesmo exclui-los, ou ainda concentrar-se na interacção de certos parâmetros.

A avaliação dos resultados, porém, revela-se difícil. Com efeito, os processos de negociação desenrolam-se de modo não uniforme e, em parte, com diferenças significativas entre as diversas apresentações públicas de uma mesma encenação, pelo que se torna difícil fazer deduções também apenas parcialmente válidas. Não surpreende, pois, que muitas vezes não seja possível estabelecer se em causa está uma experiência em que se explora o funcionamento do sistema autopoiético ou, pelo contrário, tão-só um jogo em que se utilizam os diversos factores, variáveis e parâmetros do próprio sistema. Seja como for, a componente lúdica da experiência e a componente experimental do jogo reforçam-se mutuamente.

As estratégias de encenação desenvolvidas como condições para a realização da experiência ou como conjunto de regras do jogo visam sempre três factores estritamente ligados entre si: 1) a *inversão de papéis* entre actores e espectadores; 2) a *formação de uma comunidade* entre eles; e 3) as diferentes modalidades do *contacto* recíproco, isto é, a relação entre distância e proximidade, entre esfera privada/íntima e esfera pública, e entre olhar e contacto físico. Por mais variadas que sejam as estratégias no âmbito de uma única encenação, entre as diferentes encenações de um único encenador e entre as encenações de vários encenadores, elas têm sempre qualquer coisa em comum: não devem apenas – partindo do princípio que o querem – representar e significar uma inversão de papéis, o nascimento e a destruição de uma comunidade, o estabelecimento de uma distância ou de uma proximidade; mais do que isso, elas visam sobretudo proceder de modo a que se dê, de facto, uma inversão de papéis, que se forme e se dissolva, de facto, uma comunidade, e que se produza, de facto, uma distância ou uma proximidade. A inversão de papéis, o nascimento e a dissolução de uma comunidade, a situação de distância e de proximidade não se limitam a ser oferecidas ao olhar do espectador: este, enquanto participante no espectáculo, experiencia tudo isso no próprio corpo.

1. INVERSÃO DE PAPÉIS

No que se refere à performance de Abramović *Lips of Thomas*, defini a inversão de papéis como um processo no qual a relação sujeito-objecto, tradicionalmente válida para o teatro – e mais ainda para as artes visuais –, se transforma numa relação com múltiplas facetas que escapa a uma abordagem unívoca. Tratar-se-á, neste caso, de uma relação entre co-sujeitos ou tão-só de uma outra actualização da velha relação?

Esta pergunta põe-se para quase todos os casos de inversão dos papéis e de participação do espectador, sem que, todavia, a resposta seja sempre clara. No entanto, foram propostos diferentes cambiantes que, de quando em quando, conferem uma valoração diferente à pergunta. A troca de papéis, enquanto motor da dinamização e das permanentes deslocações no seio da relação sujeito-objecto, afigura-se particularmente adequada na análise do circuito retroactivo autopoiético representado pela interacção recíproca das acções e comportamentos dos actores e dos espectadores.

Entre o final dos anos 60 e o princípio dos anos 70, Richard Schechner experimentou, juntamente com o seu grupo, o Performance Group, várias formas de participação do espectador, concentrando-se, em cada produção, em parâmetros diferentes da negociação entre os performers e os espectadores. Na primeira produção do grupo, *Dionysus in 69* (realizada em 1968, a partir das *Bacantes* de Eurípedes), em causa estava o estabelecimento de uma relação paritária entre co-sujeitos. Schechner menciona duas condições para a troca de papéis dos espectadores:

> Primeiro, a participação ocorria quando o espectáculo [*play*] deixava de ser um espectáculo [*play*] e passava a ser um acontecimento social – quando os espectadores se sentiam com liberdade para fazer parte da performance em pé de igualdade. [...] O segundo ponto prendia-se com o facto de, em *Dionysus*, a participação se fazer segundo um modelo democrático, dando às pessoas a liberdade de fazerem no espectáculo o que os actores faziam, «tomar parte na história».[5]

A inversão de papéis dos espectadores começava logo no momento em que entravam na sala, para a qual Schechner imaginara uma *opening cerimony* especial, concebida segundo as descrições de rituais de iniciação feitas por Van Gennep na sua obra *Les Rites de Passage* [Os ritos de passagem] (1909). No início do espectáculo, os espectadores podiam participar, primeiro, no ritual pelo nascimento de Dioniso e, depois, no ritual fúnebre de Penteu, bem como na dança bacanal que se lhe segue:

> Juntos formamos uma comunidade. Podemos celebrar juntos. Ser felizes juntos. [...] Então, uni-vos a nós na dança. Uma roda em volta do lugar sagrado do meu nascimento. [Dioniso][6]

A encenação destes rituais seguia, no essencial, as descrições de ritos realmente existentes noutras culturas. O ritual do nascimento e o ritual fúnebre, que constituíam os momentos altos do espectáculo, eram reproduzidos em conformidade com um rito de adopção do povo *asmat* da Nova Guiné. No primeiro espectáculo, os actores ainda se apresentaram vestidos, com roupas ligeiras, é certo, mas nos seguintes apresentaram-se nus. Quanto aos espectadores, podiam participar, mas tinham de estar, também eles, nus. Os homens da companhia jaziam por terra, lado a lado, enquanto as mulheres permaneciam de pé por cima deles, pernas afastadas e peito levemente inclinado para a frente, formando um túnel que representava o canal vaginal. No início do espectáculo, o actor que desempenhava o papel de Dioniso renascia como divindade e era empurrado pelo movimento rítmico das ancas ao longo do «canal vaginal». Quando da morte de Penteu, este movimento repetia-se, mas na direcção contrária. O espectáculo terminava com um rito de incorporação: juntos, performer e espectadores formavam um cortejo, saíam pela porta aberta de par em par do local onde o espectáculo se realizava – a chamada Performance Garage – e desfilavam pelas ruas de Nova Iorque.

Há dois elementos especialmente dignos de nota na avaliação feita por Schechner deste tipo de participação do espectador: em primeiro lugar, ele destaca uma relação entre co-sujeitos em igualdade de circunstâncias («fazer parte da performance em pé de igualdade», «segundo um modelo democrático»); em segundo lugar, ele opõe o processo estético do «espectáculo [*play*]» e o «acontecimento social» em que a performance se transformou com a participação dos espectadores.

Embora as estratégias de encenação descritas visassem tratar os espectadores como co-sujeitos, «em pé de igualdade», estes, muitas vezes, tomavam liberdades que reduziam o performer a objecto: as performers sentiam-se repetidamente abusadas, quase prostituídas[7]; para impedir o sacrifício de Dioniso, um grupo de estudantes universitários raptou o intérprete de Penteu (William Shepard) contra a sua vontade, causando-lhe ferimentos. O que significa que a «libertação» dos espectadores, elevados a co-sujeitos, acabava, não raro, por dar azo a que estes subjugassem os performers e exercessem sobre eles actos de violência.

Em produções posteriores, Schechner experimentou um outro modelo de participação dos espectadores, segundo o qual eram os performers quem exercia uma certa pressão sobre os espectadores, a fim de tentar manipulá-los, ou até coagi-los. Em *Commune group devised piece* (1971-72), em que o tema era a Guerra do Vietname, ou, mais precisamente, os acontecimentos na aldeia de My Lai, um dos performers (James Griffith) escolhia ao acaso quinze espectadores, que tinham de formar um círculo no centro da sala para representarem os habitantes da povoação. Na maior parte dos casos, os espectadores seguiam rigorosamente as instruções, mas também havia quem se recusasse a fazê-lo. Nestes casos, o performer despia a camisa e dizia:

> Dispo a camisa para que percebam que a performance é interrompida. Têm as seguintes escolhas possíveis: primeira, podem entrar no círculo e, neste caso, a performance continua; segunda, podem procurar alguém na sala disposto a tomar o vosso lugar e, se assim for, a performance prossegue; terceira, podem permanecer onde estão e a performance continuará suspensa; quarta, podem ir para casa e a performance continuará sem a vossa presença.[8]

Oferecia-se aos espectadores em causa uma série de alternativas que acabavam por fazer deles actores, já que, mesmo quando ficavam onde estavam, eram responsáveis pela interrupção do espectáculo. A alternativa de, na qualidade de espectadores, continuarem a observar as acções do performer sem se exporem estava, de facto, vedada. Criava-se assim uma situação em que as posições do sujeito e do objecto deixavam de se distinguir com clareza. Quem é que fazia uso da força e da violência e contra quem? O performer, que queria fazer do espectador um actor, ou o espectador, que, recusando comportar-se como actor, provocava a interrupção do espectáculo e procurava levar o performer a dar-lhe continuidade, contrariando o seu projecto e as suas anteriores afirmações? Cada um dos participantes reivindicava para si a posição de sujeito, procurando obrigar o outro a assumir a posição de objecto. Este estado de coisas não foi de todo eliminado nas difíceis negociações seguintes – que Schechner conta em pormenor –, antes se acentuou. Com efeito, elas apenas sublinharam o dilema em que, dadas as regras do jogo estabelecidas pela encenação, todos os participantes tinham acabado por se encontrar.

O desenrolar deste caso particular, que Schechner descreve no seu diário[9], abre uma perspectiva fascinante acerca do funcionamento do circuito retroactivo autopoiético. Simultaneamente, contudo, impõe-se não perder de vista que a inversão de papéis aumenta de modo significativo a impossibilidade de prever o que se seguirá. Com a inversão de papéis, observamos o funcionamento do circuito retroactivo através, por assim dizer, de uma lupa. A recusa de entrar no círculo por parte de quatro dos quinze espectadores escolhidos por Griffith fez incidir sobre eles a atenção de todos os presentes, transformando-os, paradoxalmente, em actores – quer o quisessem, quer não. Resultou dali, por conseguinte, uma contradição performativa, porquanto, com a sua recusa, eles realizaram o que se haviam recusado a fazer. Foram eles, precisamente, quem desencadeou a discussão, participando activamente na negociação das relações, e foi enquanto actores que insistiram em participar no espectáculo como espectadores. No processo de negociação, também alguns performers reivindicaram, em virtude do princípio da igualdade, o direito de pedir aos restantes espectadores que tomassem o seu lugar no espectáculo, ficando eles próprios com liberdade para abandonar aquele lugar. Dois deles encontraram espectadores dispostos a fazê-lo, mas com reservas, uma vez que desconheciam quer os «papéis» que deviam interpretar, quer o que se iria seguir no espectáculo. As situações imprevisíveis continuaram, pois, a multiplicar-se.

Ao fim de três horas de discussão, três dos espectadores que se tinham recusado a trocar de papel decidiram ir-se embora, e um quarto, após ter-lhe sido explicado o motivo pelo qual deveria ter entrado no círculo, acabou por se declarar disposto a participar (talvez também pelo facto de a sua companheira ter aceitado o papel de performer). O espectáculo pôde assim – nas palavras de Schechner – ser retomado. Do meu ponto de vista, contudo, as três horas de negociação também devem ser consideradas parte do espectáculo, pelo que seria mais correcto falar em prossegui-lo. Schechner soprou as réplicas às duas espectadoras que se estrearam como performers, e o espectáculo concluiu-se com o diálogo previsto no guião e o posterior cortejo pelas ruas de Nova Iorque.

Em momento algum do espectáculo foi possível prever como seria o seu posterior desenrolar. Da recusa não resultava obrigatoriamente um desenvolvimento preciso; ela apenas multiplicava o número de possibilidades para o seu posterior desenrolar. Neste sentido, a recusa é comparável ao proverbial batimento de asas de uma borboleta que acciona um processo cujo desenrolar pode provocar ou impedir um tornado noutra parte do mundo. Em cada uma das fases do processo de negociação, teriam sido possíveis e imagináveis uma continuação e uma viragem diferentes. O que aqui se manifestou claramente com a inversão de papéis é válido, em geral, para o circuito retroactivo: as reacções dos espectadores e os seus efeitos nos actores e nos outros espectadores não são previsíveis nem controláveis. Ainda que, com frequência, se trate de microprocessos quase imperceptíveis, só acessíveis ao observador quando vistos através da lupa da inversão de papéis, eles estão em acção em cada espectáculo, e é a co-presença física de actores e espectadores, constitutiva dos próprios espectáculos, que as acciona de modo irrevogável. Onde quer que se encontrem fisicamente, os seres humanos reagem uns aos outros, mesmo que tal não seja perceptível aos olhos nem aos ouvidos. Parafraseando um dito célebre de Watzlawick, é impossível não reagirmos uns aos outros.

Daí que, sempre que há uma concentração de seres humanos, haja também, sempre, uma situação social. Surpreende, pois, que Schechner, por ocasião de *Dionysus*, contraponha o espectáculo a um acontecimento social, quando formula como condição para a participação do espectador que «o espectáculo [*play*] deixasse de ser um espectáculo [*play*] e passasse a ser um acontecimento social». Com esta contraposição dicotómica entre espectáculo como processo estético e espectáculo como acontecimento social, Schechner desvia o olhar da especial importância da participação dos espectadores tal como era praticada pelo Performance Group. Este tipo de participação dinamizava não apenas a relação dicotómica entre sujeito e objecto, mas também a relação entre acontecimento artístico-teatral e acontecimento social, tornando palpável para todos os participantes o facto de um espectáculo representar sempre um acontecimento social: nele, trata-se sempre – por muito oculta que ela aconteça – de uma negociação ou da definição de posições e relações, e, como tal, de relações de poder. No espectáculo, o estético, o social e o político estão indissoluvelmente ligados entre si. Esta ligação não surge apenas quando, no espectáculo, se tratam temas políticos ou se anunciam programas políticos; ela é dada e garantida pela co-presença física. A consciência, pelo menos implícita, deste laço indissolúvel entre o estético e o político sempre existiu. Tal poderá ser um dos motivos pelos quais no século XIX, na Alemanha, era tão difícil reconhecer ao teatro o estatuto de arte, subordinando-o às autoridades policiais, e é seguramente uma das razões por que, a partir dos anos 60, as artes tendem a produzir espectáculos em vez de obras de arte. (Talvez isto possa também explicar a razão pela qual a estética filosófica quase nunca faz referência ao teatro, se bem que atribua uma posição central ao conceito de acontecimento.) A inversão de papéis, só possível em virtude da co-presença física, destrói a aparente dicotomia entre estético e político, fazendo emergir a sua relação específica no seio do espectáculo – e isto independentemente do facto de postular, projectar e também, em parte, realizar uma relação de co-sujeitos entre actores e espectadores, ou lhes oferecer a possibilidade de manipulação recíproca. A troca de papéis torna explícito *e* palpável o facto de, nos espectáculos teatrais, o estético ser sempre simultaneamente político, e o facto de uma separação entre estes dois âmbitos não funcionar.

Esta visão, gerada pelas experiências dos finais dos anos 60, princípio dos anos 70, constituiu o ponto de partida para posteriores experiências e jogos com a inversão de papéis.

Quando da celebração dos 500 anos do chamado descobrimento da América por Cristóvão Colombo (1992), dois artistas-performers americanos, Coco Fusco e Guillermo Gómez-Peña, realizaram uma performance, *Two Undiscovered Amerindians Visit the West* [Dois ameríndios não descobertos visitam o Oeste], que apresentaram em locais públicos, como o Covent Garden de Londres e a Plaza Cristobal Colón em Madrid; em museus e galerias de arte, como em Irvine, Nova Iorque e Chicago, e em museus de ciência e história natural, como em Washington, Mineápolis e Sydney. A performance fora organizada como uma experiência através da qual os artistas procuravam demonstrar a tese de que o acto mediante o qual temos a percepção do outro é um acto político; e de que, ainda hoje, nas culturas ocidentais, o olhar sobre o outro – e sobre si mesmo – é guiado por um discurso colonialista.

Em todos os lugares onde a performance foi exibida, Fusco e Gómez-Peña, encerrados numa jaula dourada, «viviam» como dois índios da América, originários de um ilhéu do golfo do México que os europeus, por algum

inexplicável motivo, se tinham esquecido de descobrir 500 anos antes. Chamavam à sua pátria Guatinau, e a si mesmos guatinauis. Ambos se apresentavam vestidos como índios ameríndios, embora os trajes fossem fantasiosos: no caso de Fusco, uma saiita de ráfia e um sutiã de «pele de tigre», um colar feito de enormes garras ao pescoço, uns óculos de sol na cara e, nos pés, ténis. Gómez-Peña, por seu lado, tinha a cara pintada como se fosse uma espécie de máscara de tigre, numa imitação irónica do estereótipo do «fierce Mexican wrestler», o feroz lutador mexicano, e os olhos ocultos por uns óculos de sol. Usava um enorme toucado, ricamente ornamentado, que tinha em cima e sobre a testa a imagem de um chefe índio. Usava jóias que lhe pendiam em cacho sobre o peito, recobrindo-o. Uma tanga guarnecida com fios de pérolas envolvia-lhe as ancas. Trazia calçadas umas pantufas, e a parte inferior das pernas estava também enfeitada com fios de pérolas. Ambos usavam uma coleira, e os guardas que se encontravam junto à jaula levavam-nos à casa de banho presos por uma trela.

Ambos executavam o que definiam como «tarefas tradicionais», que iam do levantamento de pesos até à confecção de bonecas vudu, passando por ver televisão e trabalhar com um computador portátil. Preso à jaula, havia um mealheiro onde se lia que, mediante uma pequena contribuição, Fusco dançaria (música *rap*, como viria a revelar-se) e Gómez-Peña contaria lendas ameríndias autênticas (fazendo uso de uma língua inventada), e que ambos se deixariam fotografar com os visitantes.

Em frente da jaula, estavam expostos dois grandes painéis informativos. O primeiro resumia momentos culminantes da história das exposições em que se exibiam membros de culturas não ocidentais; no segundo, via-se um verbete falso da *Encyclopedia Britannica*, «Amerindians», bem como um mapa do golfo do México devidamente manipulado.

Para demonstrarem a sua tese acerca do olhar que coloniza, os dois performers recorreram, sobretudo, a três estratégias de encenação diferentes. Em primeiro lugar, puseram em cena o discurso colonialista: o aspecto exterior de ambos, o seu modo de agir e de se comportar davam de facto corpo ao estereótipo do «outro incivilizado e sem direito à palavra» que os ocidentais têm de civilizar e interpretar, e do qual devem tornar-se porta-vozes. Ao mesmo tempo, a encenação estava estruturada de modo a também conter elementos que punham em discussão, de modo radical, os seus próprios estereótipos e qualquer pretensão de autenticidade, além de não permitir uma percepção da performance em sentido colonialista ou, pelo menos, tornando-a muito difícil. Em segundo lugar, os artistas escolheram contextos específicos para apresentarem o espectáculo, contextos que habitualmente orientam a percepção e são, por isso, responsáveis pelo facto de a performance ser recebida como performance artística (galerias e museus de arte), como um tipo de exposição etnológica (museu de ciência e história natural), ou como uma celebração alusiva ao «descobrimento» da América (a Plaza Cristobal Colón). Estas duas primeiras estratégias davam, a um espectador atento, a possibilidade de percepcionar a performance não através da lente do discurso colonialista, e sim da reflexão sobre ele. A terceira e a mais importante

estratégia de encenação consistia na inversão de papéis. Os actores assumiam permanentemente o papel de espectadores, sem que estes, em larga medida, se dessem conta. Observavam o comportamento dos espectadores, as suas reacções, os seus comentários e as suas acções, anotavam-nos e tornavam-nos públicos. Para lhes facilitar tudo isto, a performance era encenada de maneira a provocar os espectadores, induzindo-os a assumirem o papel de actores. Os performers incitavam-nos, pois, a agir se quisessem ver mais do que as chamadas actividades do dia-a-dia, tendo para tal de pagar, literalmente, um determinado preço, que não consistia apenas na contribuição que haviam dado. Ao perguntarem aos guardas se podiam dar comida a Fusco, ao pedirem luvas de borracha para acariciarem as pernas de Gómez-Peña, ao procurarem informar-se sobre se os indivíduos em exposição na jaula copulavam em público, ou ao pagarem o preço estabelecido para dar uma banana a Fusco ou vê-la dançar, bem como para ouvirem as histórias incompreensíveis de Gómez-Peña, os espectadores executavam acções que os expunham perante os actores e os outros espectadores, fazendo deles actores.

Observando os espectadores agindo como actores, os artistas conseguiram distinguir três tipos de comportamento e de percepção:

1) O dos colegas e gestores culturais, que reconheciam e identificavam a performance como artística e que, no entanto, por motivos vários – designadamente de natureza moral ou artística –, a criticavam abertamente e em voz alta enquanto se desenrolava, censurando os artistas, por exemplo, por enganarem o público comportando-se como se se tratasse de uma verdadeira exposição etnológica.

2) O dos espectadores para quem o «jogo dos papéis» era claro, mas que queriam participar nele, como foi o caso, por exemplo, de um grupo de homens de negócios que casualmente assistia às performances de Madrid e de Londres, e de alguns visitantes da galeria de arte de Nova Iorque que se deixaram fotografar a dar uma banana a Coco Fusco.
3) O dos espectadores que, independentemente do local onde a performance era representada, tinham dela a percepção de se tratar de uma exposição etnológica e reagiam a ela, em parte, com protestos e, em parte, concordando com o que viam e curiosos.

Quanto aos dois performers, assumiam a posição de observadores distanciados, que predeterminavam certos procedimentos para a realização de uma experiência, controlando o seu correcto desenrolar e observando o comportamento das «cobaias» nas condições impostas. Uma vez que haviam criado condições para que um grupo de espectadores se tornasse objecto de observação por parte de outros e os vigiavam, os artistas consideravam ter invertido a posição definida pelo discurso colonialista: ainda que involuntariamente e sem o saberem, os espectadores assumiam, de facto, a posição de «selvagens», observados, definidos, controlados e interpretados por outros.

Impõe-se, contudo, sublinhar que os performers tinham posto em cena um leque de pontos de vista e, até, a possibilidade de uma permanente inversão de posições: a recusa do olhar colonialista sobre os performers, que se coaduna plenamente com o olhar que os controla (o dos colegas e dos agentes culturais); a troca de olhares entre performers e espectadores ao nível do jogo, do «como se» (os homens de negócios que participam como actores); o olhar objectificante e, em parte, absolutamente compassivo sobre os performers como «selvagens não civilizados», que parece confirmar os espectadores na sua identidade de membros de uma cultura mais avançada e civilizada (os *believers*); um olhar que controla, mas que ao mesmo tempo deseja (o assédio sexual); o olhar de um grupo de espectadores que observa e julga um outro grupo de espectadores (o dos *non believers* sobre os *believers*); e, por último, o olhar distanciado, mas nem por isso menos controlador, dos performers sobre os espectadores, o qual confirma a convicção dos artistas acerca da virulência e persistência do discurso colonialista na cultura ocidental e, simultaneamente, as suas próprias identidades como o «outro».[10]

Do ponto de vista dos artistas, o modo como decorreu a performance nos diversos lugares e com espectadores diferentes teria confirmado a sua tese de partida. Contudo, à luz das considerações expendidas até agora, é lícito duvidar de que assim seja. Com efeito, põe-se a questão de saber se a observação distanciada através do olhar dos performers não será uma imputação *a posteriori*. Ela sugere a ideia de que foi possível aos artistas terem-se desligado do circuito retroactivo, o que contraria o que foi exposto até agora.

Decerto que a performance demonstrou e tornou palpável a todos os participantes que o acto com o qual percepcionamos o outro é sempre um acto político, porquanto é acompanhado de uma atribuição da identidade, da alteridade e com mecanismos de controlo. No espectáculo, isto era válido não apenas para a percepção dos artistas por parte dos espectadores – como Fusco tenta dar a entender –, ou pela percepção dos espectadores por parte dos outros espectadores, mas também, em igual medida, para a percepção dos espectadores por parte dos performers. As percepções deles, juntamente com os comportamentos e as acções que lhes estavam associados, activavam e mantinham o circuito retroactivo da interacção, impossibilitando um planeamento preciso do espectáculo. Afigura-se, pois, problemático pretender interpretar as reacções dos espectadores também como expressão de uma mentalidade colonialista. O espectáculo citava e reencenava o discurso colonialista de um modo que permitia desvios significativos, quando não os provocava – não apenas no que se refere aos pormenores irónicos introduzidos na encenação pelos artistas, mas também relativamente aos espectadores que voluntariamente se tinham deixado envolver no «como se», no jogo da representação, ou, pelo contrário, tentavam pôr-lhe fim, chamando publicamente os artistas pelo nome.

Tanto os actores quanto os espectadores procuravam tirar partido da inversão de papéis, a fim de chamarem a si o direito e o poder de determinar quer a percepção dos outros, quer o discurso em cujo contexto essa percepção devia ser colocada e interpretada. O estético, aqui, tornava-se, de facto, político autêntico. A constante dinamização da

relação sujeito-objecto presente no espectáculo processava-se como uma espécie de luta de poder, como uma permanente troca de posições entre performers e espectadores. O espectáculo, e com ele o circuito retroactivo, desenrolava-se como uma luta por determinado poder de definição e de interpretação, luta que Fusco, com a sua publicação em *The Drama Review* no final da série de espectáculos, não só interpretou à sua maneira como prosseguiu com outros meios.

Em *Two Undiscovered Amerindians...*, os diversos enquadramentos, predeterminados pelos diferentes lugares e pelas diferentes ocasiões em que a performance foi executada, revelaram-se uma importante estratégia de encenação. Com efeito, eles não apenas induziam percepções diferentes da performance, como abriam aos espectadores outras possibilidades de participarem como actores. Ao escolherem lugares diferentes para execução da performance, Fusco e Gómez-Peña tinham optado por um procedimento que permitia analisar em separado os efeitos de cada um dos contextos.

Nas suas produções dos anos 90 do século passado, Christoph Schlingensief, pelo contrário, utilizou o método de, no mesmo espectáculo, pôr e fazer colidir diversos quadros. Na sua produção *Chance 2000 – Wahlkampfzirkus '98*, apresentada em 1998, ano de eleições, no Volksbühne da Rosa-Luxemburg-Platz, em Berlim[11], era praticamente impossível ao espectador, qualquer que fosse o momento, reconhecer sem sombra de dúvida em que tipo de espectáculo se encontrava: seria num espectáculo teatral (como era levado a pensar, por se tratar de uma produção do

Volksbühne, além do facto de, na bilheteira, ter comprado um bilhete para assistir a uma peça de teatro), ou num espectáculo circense (já que o palco se assemelhava ao recinto de um circo, e membros da família Sperlich exibiam uma série de números de circo durante a representação)? Ou talvez se tratasse de um *freak show* (poder-se-ia interpretar assim a entrada em cena de pessoas portadoras de deficiência que eram tratadas com rudeza), ou de um *talk show* (dadas as diferentes conversas e entrevistas realizadas durante o espectáculo), ou, ainda, de uma reunião política, senão mesmo da fundação de um partido (o convite endereçado por Schlingensief aos espectadores para que descessem até à pista e se inscrevessem no partido Chance 2000, escrevendo os seus nomes nas listas ali afixadas, fazia pensar nisso)... Não raro, dir-se-ia estarem simultaneamente em curso dois ou três tipos de acontecimentos, os quais se complementavam, se opunham ou se punham reciprocamente em causa.

Quando, por exemplo, os espectadores afluíram em massa à pista, correspondendo ao convite de Schlingensief – podendo, enfim, decidir eles próprios sobre o seu destino político –, o actor Martin Wuttke saiu ao ataque, a partir da galeria colocada por cima da entrada da pista, chamando-lhes «bando de carneiros», que segue cegamente as ordens do chefe, e ensurdecendo-os durante um bom quarto de hora com a frase, gritada através de um megafone: «Eu sou o instigador do povo e vocês não passam de plástico prensado autógeno!» A contínua colisão entre os quadros e as permanentes quebras daí resultantes suscitavam um estado de insegurança em muitos espectadores, irritando-os

visivelmente e desencadeando neles as mais diversas reacções, as quais acabavam sempre por transformá-los em actores. As colisões e as interrupções dos diversos quadros revelavam-se como estratégias de encenação muitíssimo eficazes na inversão de papéis dos espectadores em actores, mas também na dos actores em espectadores, aumentando enormemente a imprevisibilidade do circuito retroactivo autopoiético.

O espectáculo compunha-se de uma série de números que não só podiam seguir uma qualquer sequência, como podiam ser aumentados ou cortados sem problemas. Segundo a regra em vigor, os actores tinham o direito de se recusarem a executar um determinado número, ou inventarem novos a seu bel-prazer – o que representava uma ruptura seja da moldura «espectáculo teatral», seja da moldura «representação circense». O mesmo direito era concedido aos espectadores, que fizeram uso dele com entusiasmo sempre crescente. Quando a recusa de um actor ou de um outro «partner» dava origem a um vazio – por vezes, no meio de um número –, os espectadores apresentavam-se na pista com os «seus» números. Regra geral, Schlingensief e os outros actores retiravam-se e observavam o/a espectador/a em causa a partir de lugares dentro da pista. Nestes casos, os espectadores procuravam participar como parceiros activos, gozando de iguais direitos na negociação das relações, enquanto Schlingensief os observava, ora dando a impressão de os querer encorajar, ora opondo-se-lhes de modo brusco logo em seguida. Mesmo quando, por norma – com raras excepções –, Schlingensief se encontrava presente durante todo o espectáculo e tentava dar a impressão de querer dirigir e controlar o modo como ele se desenrolava, tal não era possível em virtude das regras vigentes. Uma vez que os actores e os espectadores tinham o direito de intervir em qualquer momento do espectáculo, era evidente para todos eles que o circuito retroactivo seguia o princípio de causalidade. Sempre que um espectador intervinha, ou um actor se recusava a dar continuidade ao seu número, o espectáculo assumia uma feição nova e imprevista. A ela, devia reagir Schlingensief, bem como todos os outros participantes, o que implicava uma nova viragem e assim *ad libitum*, ou melhor, até ao final do espectáculo, que era declarado de modo arbitrário. Embora correndo o risco de exagerar, poder-se-á afirmar que *Chance 2000 – Wahlkampfzirkus '98* consistia tão-só em apresentar e em tornar palpável o funcionamento do circuito retroactivo segundo o princípio de causalidade.

As contínuas colisões e interrupções de quadros estavam sempre a criar situações em que os espectadores não podiam comportar-se «automaticamente» de modo adequado, ou seja, em vez de agirem com base nas normas impostas por um certo quadro, eram forçados a decidir qual o quadro em que deviam integrar-se. Quando, por exemplo, Schlingensief tratava com rudeza as pessoas portadoras de deficiência que, além dele, da família de artistas circenses Sperlich, dos actores Martin Wuttke e Bernhard Schütz e da chamada família Schlingensief, se encontravam na pista, os espectadores tinham de decidir se, neste caso, queriam referir-se ao quadro teatral e identificar essa brutalidade como fictícia, um «como se», ou, pelo contrário, referir-se ao quadro da interacção social, no âmbito do

qual o cidadão Christoph Schlingensief se estava a comportar de modo impróprio perante pessoas com deficiência. Quem optasse pelo quadro teatral permanecia tranquilamente sentado no seu lugar, e quem se decidia pelo quadro «interacção social» intervinha protestando.

As colisões e rupturas tinham como efeito mergulhar os espectadores numa «crise»[12], não apenas porque não lhes permitiam esclarecerem-se quanto ao quadro de referência que deveriam considerar válido, exigindo-lhes permanentemente uma tomada de decisão, mas também porque diluíam, ou até anulavam, as fronteiras entre os vários âmbitos que marcavam os quadros como distintos uns dos outros. Que distingue uma reunião política de um espectáculo teatral? E a fundação de um partido de uma exibição circense? Não estaremos sempre, em todos estes casos, perante espectáculos em que as relações entre os participantes são negociadas ou estabelecidas, e em que são apresentados diferentes tipos de «habilidades»? Não se tratará sempre da relação entre agir e observar?[13] Não estará sempre em causa a questão de saber em que condições alguém se torna actor ou espectador e quais as consequências disso? Quem detém o poder de tornar alguém actor ou espectador? Quem ou o que confere *agency*?

A inversão de papéis não potenciava apenas a indeterminação do espectáculo e a imprevisibilidade do circuito retroactivo, ao ponto de este passar a ser evidente; ela também tornava explícito e palpável o potencial político implícito. Em Schlingensief, a inversão de papéis não fora predisposta tão-só para permitir ao espectador experienciar a possibilidade de influenciar o andamento do espectáculo com as suas acções. Esta experiência, pelo contrário, devia pagar-se caro, mediante duas outras experiências que se contrapõem. Por um lado, o espectador era obrigado a verificar que a viragem que imprimira ao espectáculo com a sua intervenção era anulada pela posterior intervenção dos actores ou de outros espectadores. Por outro, a contínua colisão dos quadros levava-o a compreender que, independentemente do facto de intervir – tornando-se, para qualquer um, manifestamente, um actor –, ou de, pelo contrário, atormentado por dúvidas ou à procura de um distanciamento confortável, permanecer pregado ao lugar, era ele quem, com o seu comportamento, influenciava o desenrolar do espectáculo, e era dele que dependia a direcção tomada pelo circuito retroactivo. Deste modo, o espectador experienciava em simultâneo o seu poder e a sua impotência, e, de alguma maneira, tinha de tomar posição relativamente a essa experiência. Fosse como fosse, não podia neutralizar o princípio de causalidade seguido pelo curso do espectáculo, mas tão-só tentar tirar partido dele de modo limitado.

Os três exemplos de inversão de papéis discutidos nascem de contextos estéticos e políticos profundamente diferentes. Schechner fundara o Performance Group numa época em que o palco à italiana, caracterizado pela clara separação entre espectadores e actores e pela sistemática obscuridade da sala, constituía o modelo hegemónico de teatro no mundo ocidental, embora houvesse já quinze anos que John Cage realizava os seus «events» e os seus «concertos»[14]. Os EUA estavam em plena Guerra do Vietname, e o movimento em prol dos direitos cívicos dava os primeiros passos. *Dionysus in 69*, de Schechner, pode interpretar-se

como projecto alternativo e, simultaneamente, como confronto com esta situação estética, social e política. Mediante a inversão de papéis, procurava-se realizar a utopia de relações interpessoais perfeitamente simétricas, de uma relação entre co-sujeitos –, ou, como em *Commune*, explorar os mecanismos das manipulações recíprocas –, e ao mesmo tempo abrir novas possibilidades de experiência estética.

Nos anos 90, a performatização das artes concretizara-se há muito. A *performance art* passara a pertencer às artes consolidadas e generalizadamente reconhecidas. Entre teatro e *performance art*, existia um vivo intercâmbio, que aproximava consideravelmente as duas formas de arte. O teatro absorvera os procedimentos experimentados e desenvolvidos pela *performance art* – por exemplo, a apresentação dos espectáculos em lugares inusitados e em novos espaços, fazendo subir ao palco corpos doentes, descarnados ou obesos, o acto de se auto-infligir ferimentos ou de exercer outro tipo de violência sobre o próprio corpo por parte dos performers –, enquanto a *performance art* utilizava sem qualquer pejo procedimentos anteriormente malvistos, como contar histórias, a produção de ilusão, a introdução do «como se». Na época, a política oficial dos EUA visava garantir a igualdade de direitos às minorias étnicas. Nesta situação, em *Two Undiscovered Amerindians...*, Fusco e Gómez-Peña usaram a inversão de papéis para fazer sentir a todos os participantes, na própria pele, por assim dizer, que o olhar com que percepcionamos o outro pode rebaixá-lo a objecto ou reconhecê-lo como sujeito. O espectáculo redefinia, de modo permanente, as relações entre performers e espectadores, bem como entre os diversos espectadores, encorajando uma mudança constante não apenas de olhares, mas também de posições e de identidades.

Christoph Schlingensief realizou a sua produção oito anos depois da reunificação da Alemanha, no décimo sexto ano de governação do chanceler Helmut Kohl, e precisamente no Volksbühne da Rosa-Luxemburg-Platz, o teatro em cujo telhado sobressaem as letras luminosas OST [Leste] e que, entre os teatros de língua alemã, é considerado um dos mais experimentais e inovadores. As inversões de papéis faziam parte do repertório corrente dos procedimentos adoptados neste teatro, e Schlingensief já ali apresentara, desde 1993, quatro produções em que elas haviam sido experimentadas. Além disso, provocar os espectadores para as inversões de papéis fora, durante um certo tempo, a imagem de marca do director do Volksbühne, Frank Castorf, que um ano antes de *Chance 2000* levara à cena *Trainspotting* (numa adaptação do *best seller* homónimo de Irvine Welsh e do filme realizado por Danny Boyle em 1996 a partir dele). O espectáculo desenrolava-se no palco, por conseguinte, no espaço de acção «clássico» dos actores. No proscénio, construíra-se um andaime para os espectadores, os quais, para alcançarem os seus lugares, tinham de atravessar o palco, onde estavam montados projectores. O primeiro espectador a sentar-se – bem como todos os outros atrás dele – podia observar os seguintes enquanto atravessavam o palco aos tropeções, derrubando algumas das luzes da estrutura a que estavam presas. Assim, a inversão dos papéis ocorria logo à entrada no teatro. Quisessem ou não, os espectadores que iam entrando mais tarde assumiam, aos olhos dos que já estavam sentados,

o papel de actores. Para serem espectadores, tinham de assumir o papel de actores, mas como espectadores, também permaneciam em cena (no proscénio). Castorf ampliava assim o seu já rico repertório de procedimentos, a fim de favorecer ou realizar a inversão de papéis com uma nova e interessante variante. Na produção de Schlingensief, a inversão de papéis enquanto tal não representava, pois, uma inovação estética, embora sofresse modificações e variações de monta. Ela era concebida, entre outras coisas, como tentativa de restituir poder ao cidadão que dele fora privado pelos dezasseis anos de governação de Kohl, permitindo-lhe surgir como sujeito activo.

Trata-se, nos três casos, de contextos políticos e estéticos diversos, mas com uma característica comum assinalável. Com efeito, em todos eles ocorre uma negociação, que se poderia descrever como um processo de democratização, de redefinição das relações entre os membros de uma comunidade. Em causa está a concretização de direitos cívicos, a eliminação de discriminações latentes e a participação do maior número possível de cidadãos no exercício do poder. Só é possível alcançar este objectivo se alguns abdicarem de certos poderes e de certos privilégios para que outros usufruam deles. Neste contexto, pode entender-se a inversão de papéis como um processo de privação e de concessão de poder, que envolve tanto os artistas quanto os espectadores. Os artistas despojam-se, eles próprios, da condição de criadores exclusivos do espectáculo e declaram-se prontos a partilhar com os espectadores – se bem que em proporção diversa – a autoria e o poder de decisão. Contudo, tal só acontece mediante um acto de atribuição e de privação de poder a si mesmo por parte do espectador: com efeito, os artistas arrogam-se o poder de impor ao espectador novas modalidades de comportamento, ou até de fazê-lo entrar em crise, negando-lhe a posição de observador externo e distanciado do acontecimento.

Em todos os exemplos aqui descritos, a inversão de papéis revelou e evidenciou características do espectáculo que o tornam, de facto, um modelo para uma estética do performativo. Graças à inversão de papéis, tornou-se evidente que o processo estético do espectáculo se realiza sempre como um processo de autoprodução, com um circuito de retroacção autopoiético em contínua transformação. Autoprodução significa que, sendo certo que todos os participantes contribuem para a sua produção, o espectáculo não pode ser planificado nem controlado – e, neste sentido, inteiramente produzido – por nenhum deles individualmente, ou seja, subtrai-se constantemente ao seu poder discricionário. Afigura-se, pois, de pouca utilidade falar de produtores e de receptores. Trata-se, sim, de co-produtores, que participam, em diferente medida e de diferentes maneiras, na configuração do espectáculo, sem contudo a poderem definir. No processo em que, com as próprias acções, produzem o espectáculo, este, por seu lado, faz deles actores e espectadores. Com as suas acções e os seus comportamentos, actores e espectadores surgem como elementos do circuito retroactivo, mediante o qual o espectáculo se produz a si mesmo. Daí que, em última instância, o espectáculo não possa ser «compreendido». Não pretendo com isto dizer que seja impossível atribuir significado a elementos, sequências e procedimentos individuais e, por exemplo, interpretar a inversão de papéis como o consumar de uma relação entre co-sujeitos. Mas de modo nenhum se pode conceber o espectáculo como expressão de um sentido predeterminado ou de uma intenção.

A natureza não previsível do espectáculo não significa, porém, uma existência independente dos actores e, sobretudo, dos espectadores, nem que, em princípio, este lhes é inacessível, como se presume ser o caso com o «divino» e o «sagrado». Essa sua natureza toma expressamente em consideração, sobretudo, a atenção ao envolvimento de todos os participantes, e fá-lo entrando em linha de conta seja com a sua maior ou menor influência no decorrer do espectáculo, seja com as influências a que eles estão sujeitos, uma vez que se trata, precisamente, de interacções.[15] O circuito retroactivo demonstra, pois, que a transformação é uma das categorias fundamentais de uma estética do performativo.

Sob este ponto de vista, o conceito de imprevisibilidade entra em conflito com a ideia de que o espectáculo é planificável. Neste contexto, deve estabelecer-se uma rigorosa distinção entre o conceito de encenação e o de espectáculo. O conceito de «encenação» engloba um projecto, uma concepção elaborada por um artista ou grupo de artistas que, no processo de ensaio, é permanentemente sujeita a modificações (também aqui existe um circuito retroactivo, embora de outro tipo). O projecto pode prever quais os elementos que devem entrar em jogo, em que lugar e em que momento, com que forma e de que maneira. Ainda que este projecto seja meticulosamente seguido em cada uma das representações, nenhuma delas será idêntica a outra. Com efeito, em cada uma das chamadas repetições produzem-se – a inversão de papéis mostrou-o como se o observássemos à lupa – desvios mais ou menos relevantes, que não se devem apenas à condição e à disposição dos actores, antes encontram o seu fundamento no circuito de retroacção autopoiético. Este é, pois, responsável pelo facto de se estar sempre a produzir um espectáculo diferente; neste sentido, cada espectáculo é único e irrepetível.

Resumindo, podemos concluir que, numa estética do performativo, os domínios da arte, do espaço vital social e político não são separáveis de modo preciso. Uma estética do performativo alicerçada no espectáculo terá, por isso, de desenvolver – e de introduzir no respectivo debate teórico – conceitos, categorias e parâmetros capazes de abarcar passagens indefinidas, ingerências equívocas e misturas explosivas.

2. COMUNIDADE

Um resultado possível do circuito retroactivo, não raro procurado intencionalmente, prende-se com um fenómeno em que o estético se liga directamente com o político e o social: a produção de uma comunidade de actores e espectadores assente na co-presença física. Desde o início do século XX que tal possibilidade tem sido postulada e debatida. Conduzida por teóricos e artistas de teatro, a polémica surgiu intimamente associada ao debate sobre a génese da comunidade, no âmbito da investigação acerca do ritual e no âmbito da sociologia: em causa estava estabelecer se,

a partir de um agrupamento de indivíduos, poderia surgir uma comunidade, ou, pelo contrário, se deveria partir do pressuposto de que primeiro existiria a comunidade e só a partir dela ocorria uma diferenciação dos indivíduos. Referindo-se às teorias de Robertson Smith acerca do sacrifício ritual, Émile Durkheim escreveu: «A vida colectiva não nasce da vida individual, [...] bem pelo contrário. Só assim é possível explicar que a individualidade pessoal [...] tenha podido formar-se e crescer sem desagregar a sociedade.»[16] Na viragem do século XIX para o século XX, num período em que o individualismo avançara a um ponto tal que, como observava Durkheim, o indivíduo «torna-se uma espécie de religião»[17], ao mesmo tempo que se criavam massas cada vez mais anónimas em resultado da industrialização e da urbanização, o interesse orienta-se para os processos de formação da comunidade. Neste contexto, aos olhos de muitos, o teatro surgia como o lugar onde tais processos se podiam não apenas observar, mas também realizar de modo exemplar. Assim, Georg Fuchs partia da convicção de que «actores e espectadores, palco e plateia [...], em virtude da sua origem e da sua essência, não se contrapõem, antes constituem uma unidade»[18]. Como muitos reformadores do teatro e vanguardistas, era sua opinião de que esta unidade poderia ser (re)instaurada se se abolisse a ribalta, que, como Meyerhold lamentava, «divide, hoje em dia, o teatro em dois mundos alheados um do outro: o que apenas actua e o que apenas vê»[19]. As experiências de Reinhardt com a *hanamichi* e o teatro-arena no Circo Schumann, visavam, entre outras coisas, criar esta unidade e fazer surgir uma comunidade de actores e de espectadores.

Carl Vollmoeller, que adaptara a *Trilogia Oresteia* para Reinhardt, por ocasião da reabertura do Circo Schumann, transformado em 1919 na Großes Schauspielhaus, aplaudia o teatro em arena como

> a assembleia popular dos nossos dias [...]. O que a despolitização do nosso povo impediu em quinze anos de regime imperial é hoje possível: o agrupamento de milhares num espaço teatral para constituir uma comunidade de cidadãos e compatriotas activos, entusiastas e abertos aos outros.[20]

Um espectáculo que se realizasse num tal teatro deveria ser capaz de transformar actores e espectadores, enquanto indivíduos isolados, em membros de uma comunidade.

Os conceitos de comunidade na base destas concepções, porém, diferiam muitíssimo entre si. Fuchs, inspirando-se em Nietzsche, esperava que uma nova arquitectura teatral e uma nova arte dramática[21] conseguissem transportar actores e espectadores para «aquela rara inebriação que se apodera de nós quando nos sentimos multidão, uma multidão que se move em uníssono. [...] É mais que certo um arrepio percorrer-nos mal nos sintamos prodigiosamente unidos uns aos outros, a inúmeros outros, numa paixão arrebatadora»[22]. Em contrapartida, Erwin Piscator, que em 1925 apresentara na Großes Schauspielhaus a sua revista *Trotz alledem!* e que, juntamente com Walter Gropius, desenvolvera projectos para a construção de um teatro próprio, o Totaltheater[23] [teatro total], entendia a comunidade como um colectivo político, baseado na luta de classes[24]. O movimento nacional-socialista do Thingsspiel, que entretanto

se uniu a esta discussão já com três décadas, mandou erigir *Thingstätten*, ou seja, teatros inspirados no modelo do teatro grego que, mediante o recurso a estratégias de encenação desenvolvidas por Reinhardt e por Piscator, deviam favorecer a transformação de actores e espectadores em «co-nacionais» e tentar, assim, criar exemplarmente a «comunidade nacional».

O nacional-socialismo não só desacreditou a ideia de uma comunidade que incorpora o indivíduo por completo, desprezando a sua individualidade e procurando, em última análise, anulá-la, como também foi responsável pelo facto de, após a Segunda Guerra Mundial, o termo «comunidade» ter desaparecido da linguagem oficial. O teatro voltava a ser um espaço de arte – se não mesmo um templo da arte – que repelia qualquer possibilidade de contaminação com o político e com o social.[25]

Quando, com a viragem performativa ocorrida nas artes nos anos 60, as fronteiras entre arte e não arte e entre estético e político foram transpostas, acabando por se esfumar, o debate em torno de uma comunidade de actores e espectadores ganhou novo fôlego. Diferentes formas do chamado teatro ritual tiveram nele uma função propulsora. Todas elas partiam de uma crítica radical à sociedade industrial, já que esta negara ao indivíduo experiências de «plenitude, processo/crescimento orgânico, concretização, religiosidade, experiência transcendental»[26]:

> Devem descobrir-se, ou serem forjadas, ligações entre as sociedades industriais e as não industriais, entre as culturas individualistas e as comunitárias. E é necessária uma vasta reforma

> em direcção à comunidade – ou, pelo menos, uma revisão do individualismo. Esta reforma e esta revisão não pouparão nenhum aspecto da sociedade moderna – nem a economia, nem o sistema de governo, nem a vida social, nem a vida privada, nem a estética, nem qualquer outra coisa. O teatro assume uma posição crucial nestes movimentos, porque os movimentos são histriónicos – uma maneira de chamar a atenção e exigir mudança.[27]

Graças à criação de comunidades de actores e espectadores, os participantes tinham agora a possibilidade de viver as experiências que até então lhes tinham estado vedadas e, com isso, empreender os correspondentes processos de transformação. Teatros como o Orgien-Mysterien-Theater, do accionista vienense Nitsch, ou como o Performance Group de Schechner, referiam-se aos rituais por estarem convencidos – à semelhança do que acontecera décadas antes com Robertson Smith e, depois, com Émile Durkheim – que as comunidades se criavam mediante a execução colectiva de rituais. Enquanto Nitsch se orientava para rituais cristãos católicos e rituais míticos arcaicos – como aquele, universal, segundo Frazer, do deus que morre e ressuscita –, Schechner atinha-se aos ritos de passagem descritos por Van Gennep. Premissa indispensável e condição de possibilidade para o nascimento de uma comunidade era, na opinião de todos eles, que actores e espectadores levassem a bom termo, em conjunto, rituais especificamente adaptados. Para o tornarem possível, serviam-se sobretudo de duas estratégias: por um lado, estimulavam a inversão de papéis, sem a qual uma execução colectiva deste tipo é impensável; por outro, evitavam os edifícios teatrais tradicionais, os templos da arte, e escolhiam, para exibir os seus espectáculos, lugares que não estivessem apartados da realidade social. As acções de esventramento do cordeiro de Nitsch realizavam-se no seu apartamento ou nos apartamentos de colegas, em galerias de arte e, mais tarde, na propriedade de Schloß Prinzendorf. Schechner representou *Dionysus in 69* na Performance Garage, uma antiga oficina cujo espaço permitia instalar ambientes diversos.

Com os seus espectáculos, eles definiram o conceito de comunidade de modo radicalmente novo. Diferentemente do «teatro dos cinco mil» de Reinhardt, da «massa em êxtase» de Fuchs, do teatro para as massas proletárias de Piscator e do «teatro dos cinquenta mil aos cem mil» do Thingsspiel, tratava-se aqui apenas de um número restrito de pessoas, com as quais se devia constituir temporariamente uma comunidade. Esta comunidade não obrigava nenhum dos presentes a incorporar-se nela; era deixado ao critério de cada um decidir se e quando tornar-se membro. A comunidade devia possibilitar «uma dialéctica viável entre a solidão e o estar com os outros», como explica Richard Schechner.[28] Esta comunidade, respeitadora da individualidade de todos os participantes – por conseguinte, uma comunidade de co-sujeitos –, era possível, obedecendo a estas condições, apenas por um período de tempo muito limitado. Nunca se constituía para durar todo o espectáculo, mas tão-só durante ilhas temporais específicas.

Quer em Nitsch, quer em Schechner, a comunidade devia ser criada mediante a partilha da acção e da experiência. Em *Dionysus in 69*, por exemplo, essa partilha consistia em tomar parte nas celebrações dos ritos fúnebres e de nascimento e na dança bacanal depois do nascimento de Dioniso («juntos formamos uma comunidade, podemos festejar em conjunto, ser felizes em conjunto [...] e então uni-vos a nós na dança. Uma roda em redor do local sagrado do meu nascimento»), que ofereciam a possibilidade formar uma comunidade de actores e espectadores. Significa isto que a comunidade se estabelecia num espaço intermédio peculiar. Tratava-se de uma comunidade que era apresentada aos espectadores não integrados nela como parte de um acontecimento fictício, como parte do *play* e, neste sentido, como comunidade imaginária; no entanto, para os que participavam nas acções colectivas, ela era uma comunidade social de actores e espectadores real. Neste caso, a comunidade «real», de facto, surgia apenas na perspectiva daqueles que, no contexto do *play* fictício, participavam no desenrolar da acção, faziam acontecer o nascimento de Dioniso ou a morte de Penteu, dando assim vida a uma comunidade que era simultaneamente fictícia e real. Não se pode afirmar sem margem para dúvidas se, do ponto de vista dos restantes espectadores, ela teria tão-só o estatuto de ficção, de encenação, de representação, ou se, pelo contrário, era percepcionada como uma comunidade real, da qual eles se sentiam excluídos. A inversão de papéis – não como assunção de um qualquer papel de actor, mas como co-participação no *play* – constituía a condição prévia para a mudança de perspectiva e para a experiência vivida da comunidade. Tratava-se, pois, de uma experiência que apenas podia ser vivida durante a execução de uma acção, durante o processo de criação de uma comunidade. Fica

assim por esclarecer o papel desempenhado pelo «como se», em que medida ele estava à altura de modificar ou até de condicionar a experiência comunitária vivida pelos performers e pelos espectadores participantes.

Nas *Lammzerreißungsaktionen* de Nitsch, as acções de esventramento do cordeiro que ele realizou a partir do início dos anos 60 do século XX, as condições previstas para as acções comuns de actores e espectadores eram diferentes. Se bem que os elementos manipulados estivessem carregados de significados simbólicos, elas não eram executadas no contexto imaginário de um *play*. Isto é válido, sobretudo, para o cordeiro, elemento central da acção, o qual, na Viena cristã-católica dos anos 60, podia ser imediatamente relacionado com o Cordeiro de Deus, Jesus Cristo, e com o seu sacrifício na cruz – simbolismo tanto mais acentuado quanto o cordeiro estava pendurado numa cruz. Não surpreende, pois, que neste caso não se pudesse, nem se quisesse, definir com clareza os limites entre a acção artística e o acontecimento social – o que levou, entre outras coisas, à instauração de um processo a Nitsch por blasfémia.

Actores e espectadores podiam, se o desejassem, tomar parte conjuntamente em diversos tipos de acções: aspergirem-se mutuamente com sangue, água suja e outros fluidos, caminhar descalços por cima das entranhas e das fezes ou manipulá-las e esventrar em conjunto o cordeiro. No final, faziam um repasto colectivo à base de carne e vinho. Os elementos manipulados pelos actores e pelos espectadores eram, na cultura ocidental dos anos 60, do domínio dos tabus. As acções de Nitsch proporcionavam a todos os participantes a possibilidade de ultrapassarem publicamente os limites rigorosamente vigiados e preservados dessas zonas tabu, entregarem-se a impressões sensoriais e a experiências físicas por norma vedadas e proibidas, capazes de provocar um «excesso de natureza primitiva» [*Urexzess*][29].

Os significados que fundam o ordenamento simbólico da nossa cultura separaram-se há muito dos objectos concretos e das experiências físicas de onde nasceram os processos de simbolização. Nitsch oferecia aos que participavam nas suas acções a possibilidade de, no âmbito da execução de acções colectivas, remeterem esse simbolismo para experiências físicas individuais. Estas acções produziam, assim, dois efeitos em simultâneo. Por um lado, enquanto durava a sua execução colectiva, elas geravam uma comunidade de indivíduos, reunidos de modo acidental, que, perante o olhar dos restantes espectadores, ousavam infringir em público tabus vigentes; por outro, operavam uma transformação do indivíduo que as executava, proporcionando-lhe uma experiência liminar que até então lhe estava vedada e o conduzia ao «excesso», provocando a sua «catarse», ou seja, a fusão libertadora entre a experiência física e o processo de simbolização. A refeição colectiva à base de vinho e carne renovava e afirmava a comunidade dos indivíduos que se tinham purificado desse modo. Tudo recordava o sacramento da comunhão – para o qual Nitsch remetia expressamente –, durante o qual os fiéis se alimentam do corpo e do sangue de Cristo, recriando e reafirmando a colectividade como comunidade em Cristo; e recordava, ao mesmo tempo, a comunidade de comensais descrita por Robertson Smith, constituída

por um grupo de caçadores que primeiro se tornava uma comunidade ritual e, depois, uma comunidade política.[30] Num certo sentido, podemos definir as comunidades constituídas nas acções de Nitsch como comunidades rituais; em todo o caso, elas são qualificadas como comunidades simbólicas e sociais.

Quer as *Lammzerreißungsaktionen* de Nitsch, quer o *Dionysus in 69* aludem a um rito sacrificial, no qual a comunidade se funda e se conserva apenas por meio do sacrifício de um bode expiatório, isto é, mediante um acto de violência colectivo executado contra um indivíduo.[31] Todavia, aparentam terem criado comunidades que não entraram em conflito com os indivíduos que as compõem – o que não exclui conflitos entre os indivíduos singulares –, nem com os que dela não fazem parte. Significa isto que não exercem pressões sobre os próprios membros – para os quais representam, sobretudo, uma oferta de experiência do limite e de transformação – nem sobre os que delas se excluem. Não parece, pois, estarem em curso os habituais mecanismos de marginalização do outro e de exclusão da pessoa singular. Sob este ponto de vista, é possível que as comunidades constituídas em conformidade com este processo performativo contenham um momento utópico. Não podemos negar, contudo, que a acção colectiva executada nestes casos se baseia precisamente naquela violência catártica exercida pela colectividade contra o indivíduo singular – a vítima – que foi posta em evidência por Girard: nas *Lammzerreißungsaktionen* de Nitsch, ela dirige-se ao seu sucedâneo, o cordeiro, vítima sacrificial por excelência e símbolo do sacrifício de Cristo; em *Dionysus in 69*, ela exerce-se na modalidade do «como se», como violência simbólica, e consiste na expulsão de Penteu da comunidade, que teria querido subjugar e comandar.

As comunidades que se constituem através destas acções colectivas não devem, com efeito, ser interpretadas como comunidades «fictícias», porquanto elas emergem como uma realidade social. Uma realidade social, contudo, que, diferentemente de outras comunidades sociais, existe apenas por um breve período de tempo, dissolvendo-se uma vez concluídas as acções executadas colectivamente. As suas «condições de felicidade» não consistem numa partilha estável de regras e convicções por parte de todos os membros da comunidade. Elas simplesmente prevêem que elementos de grupos de outro modo claramente distintos em virtude da sua função – actores e espectadores – levem a bom termo, colectivamente, acções capazes de constituir o espectáculo e de determinar o seu carácter peculiar, num período de tempo predeterminado, caso a caso, pelo próprio espectáculo. Este critério permite que se estabeleça uma comunidade de actores e espectadores, explicando também em simultâneo o motivo pelo qual ela deve dissolver-se após um breve período de tempo.[32]

Do ponto de vista de uma estética do performativo, estas comunidades teatrais de actores e de espectadores, transitórias e com uma duração breve, apresentam um especial interesse por dois motivos. Por um lado, põem claramente em evidência a fusão do elemento estético com o elemento social, constitutiva do espectáculo: a comunidade de actores e espectadores que foi criada com base em certos princípios também é sempre experienciada pelos seus membros como uma realidade social, embora os espectadores que não estão envolvidos possam percepcioná-la como comunidade fictícia e puramente estética. Por outro, estas comunidades mostram, ao contrário do que se pressupunha nas primeiras décadas do século XX, não serem apenas produto de estratégias de encenação e de dominação sabiamente concebidas por um único indivíduo, mas também o resultado de uma direcção específica tomada pelo circuito de retroacção autopoiético. Alguns dos espectadores podem responder a certas acções executadas pelos actores mediante uma inversão de papéis – a que convidam, sem dúvida, determinadas estratégias de encenação –, a qual lhes oferece a possibilidade de executarem certas acções em conjunto com os actores. Isto abre-lhes a possibilidade, bem como aos actores, de experienciarem fisicamente uma comunidade com outros que «originariamente» não faziam parte do seu grupo. Esta experiência pode ser anulada a qualquer momento através das acções de membros da comunidade – actores e «espectadores» –, ou de outros espectadores não pertencentes à comunidade. Neste caso, a comunidade dissolve-se e o circuito retroactivo toma uma nova direcção.

Nos exemplos até agora mencionados, a inversão de papéis activa constituiu o pressuposto para a criação de uma comunidade de actores e espectadores. Põe-se então a questão de saber se o circuito retroactivo também permite, na ausência desse pressuposto, o aparecimento de tal comunidade, em resultado dos microprocessos interactivos entre actores e espectadores e que, até ao momento, apenas observámos através da lupa da inversão de papéis, que os torna perceptíveis e reconhecíveis. Ocupar-nos-emos agora da análise destes microprocessos, fazendo referência ao teatro de Einar Schleef.

Desde meados dos anos 80 e até à data da sua morte prematura, em 2001, Schleef desenvolve e experimenta um novo teatro coral, em que figuram duas comunidades fundamentais: a que é representada pelo coro e a representada pelos actores e pelos espectadores. Todavia, o teatro de Schleef apresenta-se como o exacto oposto do teatro das orgias e dos mistérios de Nitsch ou do Performance Group de Schechner. Ele não só realizava os seus espectáculos em teatros tradicionais – que, em parte, transformava de modo significativo, não obstante ter mantido a estrutura da cena à italiana nas suas últimas encenações, realizadas entre finais dos anos 90 e o início do século XXI (como em *Puntila*, de 1996, no Berliner Ensemble, em *Sportstück*, de 1998, no Burgtheater de Viena, ou em *Verratenes Volk* [Povo traído], de 2002, no Deutsches Theater de Berlim) –, como nem sequer se servia da inversão de papéis entre actores e espectadores.[33] Quando muito, Schleef usava a execução de acções comuns de actores e espectadores apenas ironicamente. Quando, por exemplo, os actores distribuíam pelo público moedas de chocolate (*Vor Sonnenaufgang*, Schauspielhaus de Frankfurt, 1987), ou chá em copos de plástico (*Die Schauspieler* [Os actores], Schauspielhaus de Frankfurt, 1988), ou batatas cozidas (*Götz von Berlichingen*, Schauspielhaus de Frankfurt, 1989), convidando-o para uma «refeição» colectiva, tratava-se tão-só de uma reminiscência irónica de Robertson Smith e da sua comunidade de comensais.

É possível estabelecer um paralelo com a actividade de Schechner e de Nitsch no facto de os três terem desenvolvido as suas novas formas de teatro fazendo referência ao teatro trágico grego ou, pelo menos, aos mitos gregos. Nitsch remetia para «o desmembramento de Dioniso/ a cegueira de Édipo/ o assassínio de Orfeu/ a morte de Adónis/ a castração de Átis»[34], o *Dionysus in 69* de Schechner era extraído das *Bacantes* de Eurípedes – nas quais Gilbert Murray se havia inspirado para demonstrar o nascimento do teatro trágico a partir do rito –, e Schleef, no seu primeiro espectáculo coral, *Mütter* [Mães] (Schauspielhaus de Frankfurt, 1986), remetia para os *Sete contra Tebas*[35], de Ésquilo, e para *As Suplicantes*, de Eurípedes. Em Atenas, os espectáculos do teatro grego desenrolavam-se no contexto das festas em honra de Dioniso, as Grandes Dionísias ou Dionísias Urbanas. As celebrações iniciavam-se com rituais colectivos, como procissões e sacrifícios. No entanto, durante o espectáculo, havia uma clara distinção entre actores e espectadores, a qual, todavia, era atenuada pela presença de um coro, que dançava e cantava no espaço da orquestra. O teatro grego limitava-se a confirmar e renovar a comunidade da *polis*, já confirmada e renovada durante as procissões, os sacrifícios e os actos de auto-representação nacional. O teatro nascia da comunidade política e, ao contrário do que depois aconteceu com Schechner e Nitsch, não servia como seu substituto, como sua antítese ou como sua versão estético-utópica.

Schleef recorreu a uma versão mais ou menos nietzschiana do teatro grego. Em *A Origem da Tragédia* (1872), Nietzsche formulara a tese segundo a qual o teatro trágico nasce do coro dos sátiros, que dançam e cantam. Enquanto o princípio apolíneo tem em vista a identificação, o dionisíaco destrói-a, lança os indivíduos no êxtase e transforma-os em membros de uma comunidade que dança e canta. Diversamente de Nitsch e de Schechner, em cujos espectáculos se criavam comunidades, transitórias, é certo, mas amplamente isentas de conflitos, para Schleef, a comunidade define-se através do conflito permanente entre o indivíduo e a comunidade. No seu livro *Droge Faust Parsifal*[36], ele explica:

> O coro da tragédia clássica é uma imagem terrível: as figuras agrupam-se, de pé, umas contra as outras, procuram protecção, se bem que se empurrem umas às outras energicamente, como se a proximidade com outros seres humanos empestasse o ar. Por este motivo, o grupo está ameaçado no seu seio, irá ceder a todo e qualquer ataque contra si; para se resgatar, dispor-se-á, precipitada e temerosamente, a aceitar uma vítima necessária e a expulsá-la. Embora consciente desta traição, o coro não corrige a sua posição, pelo contrário, leva a vítima para a posição de culpada. Não se trata apenas de uma característica do coro antigo, mas de um processo que se repete todos os dias. O coro inimigo, composto não pelos milhões de não-brancos, de moribundos, de saqueadores e de refugiados, mas pelos que pensam de maneira diferente, em especial, aquele que fala uma linguagem própria – esse é o primeiro a ser eliminado, não importa como.
> Mas até ao momento do ajuste de contas, a antiga constelação permanece viva, o coro e o indivíduo continuam a combater-se; a relação que o coro mantém com os outros, que anteriormente tinham ficado isolados, está em ebulição, como está em ebulição a relação destes entre si, e no conjunto, contra o coro, que espera repeli-los com êxito.

A relação que Schleef descreve como característica da comunidade representada pelo coro é igualmente válida para as relações entre actores e espectadores.

No Schauspielhaus de Frankfurt, Schleef criou um espaço cénico muito particular para *Mütter*. Mandou retirar do auditório todos os lugares sentados (à excepção das últimas três filas, reservadas aos idosos e aos portadores de deficiência) e elevou ligeiramente o chão do espaço reservado aos espectadores, colocando degraus relativamente planos, onde os espectadores se iam sentando a partir do fundo. No meio do auditório, instalou uma pista ampla, em socalcos, que se estendia do palco até à parede do fundo. Atrás das restantes três filas de lugares sentados, a pista ligava-se a um segundo palco, estreito, que se estendia por todo o comprimento da última fila de lugares sentados. O espaço cénico encontrava-se, pois, à frente, atrás e no meio dos espectadores, de tal modo que estes quase ficavam rodeados, cercados mesmo, pelos actores. A «via de escape» para as portas de saída laterais, contudo, permanecia sempre aberta.

Três coros femininos ocupavam as áreas reservadas aos actores: o coro das viúvas, que estavam vestidas de preto e, empunhando machados, empurravam Teseu (Martin Wutke); o das virgens, que usavam vestes de tule, brancas na primeira parte e vermelhas na segunda; e o coro das mulheres vestidas com fatos-macacos pretos, quais operárias de uma fábrica de munições. Estas últimas dominavam o espaço – o palco em frente dos espectadores, o palco nas costas destes e a pista, que, calçadas com botas pretas com saltos de ferro, percorriam para um lado e para o outro, sobretudo na segunda parte, batendo os pés, correndo e vociferando. Os elementos do coro moviam-se todos ao mesmo ritmo e falavam, gritavam, berravam, vaiavam, choramingavam, soluçavam, sussurravam ou suspiravam as mesmas palavras em uníssono. O coro, porém, não agia como um corpo colectivo, em que a individualidade de cada um dos elementos desaparecia e se fundia com os outros. Em vez disso, dir-se-ia que o coro travava uma batalha sem tréguas entre o indivíduo pretendendo integrar a comunidade, sem contudo abdicar da sua individualidade, e a comunidade, que aspira à completa assimilação de todos os seus membros e ameaça expulsar os que se obstinarem em manter a própria individualidade. No seio do coro existia, pois, uma tensão constante entre cada um dos seus elementos e a comunidade. Esta tensão, gerada e mantida por meio de falas e acções físicas colectivas, transferia o coro para um estado de constante fluxo, criando uma dinâmica de transformação que afectava a posição do indivíduo na comunidade e a sua relação com ela. Esta tensão, que nunca era interrompida, antes aumentava – o coro quase nunca se transformava numa comunidade harmoniosa – era continuamente sentida como um acto de violência por parte da comunidade sobre o indivíduo e vice-versa.

A violência intensificava-se ainda mais sempre que o coro se confrontava com um indivíduo externo – com Teseu ou com Etéocles (Heinrich Giskes). O conflito de Etéocles com as mulheres de Tebas, por exemplo, era apresentado por meio de uma mudança contínua de posições na pista: as mulheres estendidas nos degraus e Etéocles destacando-se, de pé, por cima delas; ou Etéocles curvado sobre si mesmo e as mulheres vergadas sobre ele. A luta de poder entre o indivíduo masculino e o coro – feminino – travava-se mediante uma incessante mudança de posição em cena, bem como mediante a modulação da energia das vozes. Quando as mulheres, de repente, se rebelavam, Etéocles, literalmente atirado por terra apenas pela força das vozes delas, caía de joelhos à sua frente, dobrado sobre si mesmo.

Tensão semelhante definia a relação entre actores e espectadores. A disposição do espaço, que permitia aos actores rodearem os espectadores ou actuarem no meio deles, dava a impressão de uma unidade fundamental entre actores e espectadores – impressão, contudo, enganadora. Sempre que tal unidade ocorria, logo se dissolvia: em vez da unidade, os participantes tinham a percepção de forças opostas. Tal devia-se, em parte, à forma ambígua como o espaço estava disposto. A pista partia em dois o espaço destinado ao público, o que, embora permitisse aos actores representarem no meio dos espectadores, expunha estes à constante ameaça de uma cisão permanente do seu corpo colectivo. A disposição do espaço, além disso, expunha os espectadores à violência exercida sobre eles pelo coro, que subia e descia os degraus mesmo por cima das suas cabeças berrando-lhes, numa tal gritaria que eles se sentiam permanentemente agredidos fisicamente e reagiam, retraindo-se ou defendendo-se – por exemplo, com batimento de pés, batimento ritmado das mãos, comentários proferidos aos gritos. Também neste caso se estava perante um conflito de poder entre actores e espectadores. O coro em êxtase procurava dominar o público, pondo-o num estado de êxtase e tentando obrigá-lo a integrar-se na sua comunidade, mas alguns espectadores opunham-se, com palavras e voz enérgica, ou escolhendo o escape e abandonando o teatro. Outros, pelo contrário, pareciam aderir, por medo ou alegremente, à união com o coro. Fosse como fosse, eram raros os momentos em que público e coro constituíam uma comunidade harmoniosa – momentos de transição, antes que a luta entre as forças opostas voltasse a eclodir entre os dois grupos e o teatro se transformasse de novo num inferno.

Durante estas lutas e estas recomposições nunca se chegava a acções conjuntas de actores e espectadores, nem a actos de abuso por parte dos membros de um dos grupos contra membros do outro. No entanto, travavam-se lutas entre actores e espectadores; no entanto, gerava-se, de quando em quando e por breves instantes, uma comunidade entre eles. Os actores, contudo, não deixavam de ser actores, e os espectadores continuavam a ser espectadores. Como era possível? Dir-se-ia que o circuito retroactivo produzido pela interacção das acções executadas pelos actores e as percepções e os comportamentos dos espectadores libertara, em todos os participantes, energias de qualidade especial e à altura de constituírem uma comunidade. Muitas coisas nos levam a pensar que, neste caso, coube ao ritmo (muito acentuado em Schleef) uma função-chave.

George Fuchs já partira do princípio de que os «movimentos rítmicos do corpo humano no espaço» são capazes

de «também induzir outros seres humanos a adoptarem oscilações rítmicas iguais ou semelhantes e, desse modo, pô-los num estado de êxtase igual ou semelhante»[37]. Daí que uma nova arte dramática, tendo por base o princípio do ritmo, lhe parecesse – juntamente com a abolição do proscénio – a via essencial para a construção de uma comunidade de actores e espectadores. Também ele tivera em vista as energias que os movimentos rítmicos estão em condições de libertar e de transmitir. Mas o assunto interessava-o apenas no respeitante ao potencial dessas energias para criarem uma comunidade extática.

Em *Mütter*, não se tratava de suscitar um estado de êxtase. O ponto fulcral, aqui, era o próprio processo de circulação, o processo de libertação e de transmissão, de intercâmbio de energias entre actores e espectadores, desencadeado não apenas pelos movimentos rítmicos dos actores no espaço, mas também pelo seu falar rítmico. Ora, no espaço teatral, a energia circulante não se vê nem se ouve, mas é percepcionada. O ritmo é um princípio físico e biológico que regula a nossa respiração e o nosso batimento cardíaco. O corpo humano está ritmicamente sintonizado e, como tal, consegue sentir o ritmo, seja como princípio interno, seja como princípio externo. Vemos determinados movimentos, ouvimos determinadas palavras, sons e sequências de tons que captamos como rítmicos. O ritmo como princípio energético, contudo, só exerce o seu efeito quando o sentimos – à semelhança do que acontece com os ritmos do nosso próprio corpo – fisicamente.

Em *Mütter*, é possível compreender o que acontece se sentirmos o ritmo não apenas através da visão e da audição, mas com os nossos sentidos corporais como um todo, ou seja, de modo sinestésico. A energia libertada pelos movimentos e falas rítmicas dos actores circulava entre actores e espectadores, provocando uma libertação e um potenciar recíprocos de energia. Estas energias podiam então, por assim dizer, confrontar-se de maneira hostil e resultarem numa «batalha» entre o coro e o público; mas também podiam unir-se e gerar, por breves instantes, uma comunidade harmoniosa, da qual, no entanto, os espectadores podiam distanciar-se. Era impossível prever qual a direcção que viriam a tomar, o que dependia, por um lado, da intensidade da energia que os actores conseguiam mobilizar em cada espectáculo e em cada momento deste, e, por outro, da maior ou menor receptividade de cada um dos espectadores à energia que flutuava no espaço, da sua capacidade para senti-la fisicamente e da sua disponibilidade para deixar-se capturar por ela. Além disso, dependia da relação de forças entre os espectadores receptivos e os refractários, aqueles que se fechavam à circulação de energia, bem como de muitos outros factores. Neste sentido, é possível afirmar que o tipo de percepção capaz de manter em movimento o circuito retroactivo ao nível dos microprocessos, permitindo ao espectador influenciar o decorrer do espectáculo, tem uma natureza específica. Ele sente fisicamente a energia que parte dos actores e lhe é transmitida.[38]

Esta energia não precisa que o espaço tenha uma disposição específica; ela circula igualmente num teatro de palco à italiana com proscénio, como espantosamente o demonstra *Sportstück*, de Elfriede Jelinek, na encenação de Einar Schleef. Aqui, os actores repetiam, sem parar e com grande afinco, os mesmos fatigantes exercícios gímnicos durante 45 minutos, até se lhes esgotar a força física, ao mesmo tempo que repetiam em coro as mesmas frases, mudando a entoação e o volume da voz, mas mantendo a intensidade. Podia sentir-se como a energia se libertava e circulava. Alguns espectadores, sentindo-o como uma afronta, abandonavam a sala transcorridos poucos minutos. Em contrapartida, quem decidia entregar-se àquele acontecimento, permanecendo até ao fim, tinha a percepção de como o campo energético entre actores e espectadores se expandia e intensificava.

As comunidades teatrais no teatro de Schleef acrescentam aspectos importantes a uma estética do performativo. Elas revelaram que o circuito de retroacção autopoiético é desencadeado e mantido não apenas pelas acções e pelos comportamentos de actores e espectadores cuja percepção se faça através da visão e da audição, mas também pela energia que circula entre eles. Esta energia não representa uma fantasia, como mostrou Hermann Schmitz antes de qualquer outro[39]: ela é igualmente percepcionada, mas de um modo específico, ou seja, através da experiência física.

Enquanto em Nitsch e Schechner eram as acções colectivas de actores e espectadores que davam origem à comunidade, em Schleef são as percepções recíprocas de actores e espectadores que produzem e fazem circular as energias que tornam a comunidade exequível. Na inversão de papéis são, pois, as acções e os comportamentos observáveis de actores e espectadores que alimentam o circuito retroactivo. Com isto, porém, passa facilmente despercebido o facto de tais acções e comportamentos terem de ser previamente percepcionados, ou seja, o facto de a percepção possuir uma importante função no processo de autopoiese do circuito retroactivo. É para esta função, precisamente, que o teatro coral de Schleef chama a atenção. O espectador participa e influencia o desenrolar do espectáculo com a sua percepção, a qual, por seu turno, produz um efeito nos actores e nos outros espectadores, mobilizando energia e fazendo-a circular.

No caso de *Two Undiscovered Amerindians...*, mostrou-se a força transformadora do olhar sobre o outro, olhar esse capaz de reconhecer o outro como co-sujeito ou de o reduzir a objecto, de lhe atribuir uma identidade, de o vigiar, de o controlar, de o desejar. Enquanto o olhar revela a sua potencialidade transformadora no confronto directo com o outro, o potencial energético, em contrapartida, não tem direcção definida. Não circula entre o actor X e o espectador Y, mas entre actores e espectadores. No espectáculo, a percepção – seja ela olhar ou sensação corpórea – não pode, por conseguinte, ser pensada sem o potencial transformador de que dispõe.

A inversão de papéis não é, pois, necessária para tornar o espectador num co-agente, num actor. A oposição entre agir e observar cai por terra. Como mostraram as comunidades teatrais no teatro coral de Schleef, o espectador, enquanto tal, isto é, como sujeito percipiente, é um agente que, através do seu agir *e* do que lhe acontece, influencia o desenrolar do espectáculo. Por conseguinte, são as condições de percepção criadas para um espectáculo – sejam relativas à disposição espacial, ou ao tipo específico de interpretação – que, caso a caso, disponibilizam e abrem

possibilidades específicas para a dinâmica do circuito retroactivo, sem contudo poderem determiná-las.

3. CONTACTO

Do mesmo modo que representa a condição da possibilidade para o surgimento de uma comunidade, a co-presença física de actores e espectadores também implica a possibilidade de contacto físico entre eles. Todavia, se a ideia de uma comunidade parece também ser evocada e legitimada apenas pela presença simultânea dos dois grupos no mesmo espaço – e, muitas vezes, a configuração diferente, específica, do espaço teatral, como o teatro-orquestra grego, o teatro de rua medieval, o teatro isabelino ou o teatro *kabuki* japonês com a *hanamichi*, é interpretada como expressão espacial da unidade entre os dois grupos –, a ideia de contacto entre actores e espectadores parece, à primeira vista, absurda. Como a própria etimologia do termo teatro sugere (do grego *theatron*: local para olhar; de *theasthai*, olhar; *thea*: vista), trata-se de um *medium* orientado para a percepção sensorial do olho, para a visão. Testemunham-no os gigantescos teatros gregos, com uma lotação superior a dez mil espectadores. Tal não impede que, na história do teatro europeu, encontremos uma série de exemplos que permitem conceber a existência de contacto entre actores e espectadores. É perfeitamente possível que, nas representações pascais da Idade Média, os actores tocassem os espectadores – é o caso, por exemplo, do chamado «espectáculo dos diabos», quando, após a libertação de todas as almas prisioneiras do inferno por Jesus Cristo, os diabos pululavam, procurando enchê-lo de novo. Talvez estendessem a mão a um ou a outro espectador, ou talvez até lhes tocassem, de facto; faltam, no entanto, testemunhos que o documentem. Não podemos sequer excluir que Puck se despedisse realmente estendendo a mão a alguns espectadores, depois de pronunciar as palavras com que terminava o *Sonho de Uma Noite de Verão*: «Boa noite a todos vós. / Bem, amigos, dai as mãos,/ Robin e vós como irmãos.»* Mas também isto não é certo. O facto de, em certos casos, poderem ter ocorrido contactos físicos não mudaria em nada a oposição entre o ver e o tocar que está manifestamente presente no teatro.

Uma das razões desta oposição residirá no facto de o teatro representar um *medium* público, enquanto o contacto é do foro íntimo. Até ao final do século XVIII, os adversários do teatro censuravam o facto de, não obstante o seu carácter público, ele oferecer aos espectadores a possibilidade de um contacto recíproco – e indecente – e até o favorecesse. Contudo, isto dizia respeito à relação que se estabelecia entre os espectadores ao longo do espectáculo, e não entre actores e espectadores.[40]

O desenvolvimento do teatro da ilusão no século XVIII oferece mais um motivo para a exclusão do contacto entre actores e espectadores – também ele, aliás, reconduzível à oposição entre ver e tocar. Como explica Johann Jakob Engel na sua *Mimik* (1784-85), o espectador é arrancado à

---

* William Shakespeare, *Sonho de Uma Noite de Verão*, trad. e notas Maria Cândida Zamith, Porto, Campo das Letras, 2002, p. 137. (*N.T.*)

ilusão sempre que percepciona o corpo do actor/da actriz não como símbolo da personagem interpretada, mas como o corpo real do actor/da actriz em causa, tornando-se-lhe, por isso, sensível. Em caso de um eventual contacto, o perigo seria especialmente grave, pois esse contacto representaria a irrupção do real na ficção. O olhar, pelo contrário, faria surgir a ilusão, suscitando no espectador emoções relacionadas com a personagem dramática e não com a actriz. Henry Home, no seu *Elements of Criticism*, publicado em 1762 e do qual se encontrava disponível, logo no ano seguinte, uma tradução para alemão, observa que são «as expressões do rosto e os gestos», ou seja, os sinais visíveis produzidos no corpo da actriz e os símbolos constitutivos da figura dramática, que «abrem um caminho directo para o coração»[41], despertando no espectador, através da visão, emoções dirigidas para a personagem representada.

Diderot, na sua *Lettre sur les sourds et muets* [Carta sobre os surdos-mudos], que Lessing traduziu para alemão no mesmo ano da sua publicação (1751), dá conta de uma experiência que decidiu levar a cabo, destinada a demonstrar a função e a importância da visão na formação e na manutenção da ilusão – que é a condição prévia das emoções sentidas em relação à personagem representada. Escreve ele que, no teatro, costumava tapar os ouvidos

> enquanto a acção e a interpretação do actor estavam em consonância com as palavras de que me recordava. [Quero] falar-vos da inevitável perplexidade dos que me rodeavam quando, nas partes mais tocantes, me viam chorar, embora eu continuasse com os ouvidos tapados.[42]

Segundo Diderot, bem como segundo outros teóricos importantes do século XVIII, quando estamos perante uma interpretação que não quebra a ilusão, é no olhar do espectador que surge a ilusão, e é sempre o olhar que evoca nele as emoções relacionadas com a personagem. Neste conceito, o valor do contacto é tão-só metafórico: são os momentos «tocantes», «comoventes», que suscitam as emoções; são «as expressões do rosto e os gestos» do actor que, através da percepção visual, do olhar, são capazes de «comover» o espectador e de despertar nele um sentimento de proximidade com a personagem. Uma efectiva aproximação corpórea e um contacto físico real, pelo contrário, levariam o espectador a ficar sensível ao actor enquanto pessoa. Deste modo, desvanecer-se-ia a ilusão e, com ela, todas as emoções relacionadas com a personagem, inclusive o desejo de lhe tocar induzido pelo olhar. O teatro da ilusão exclui, por isso, o contacto físico directo entre actores e espectadores.

As críticas feitas à pantomina *Sumurun* de Reinhardt e à sua encenação da *Oresteia* são bem a prova de como esta máxima continuava a vigorar incondicionalmente no início do século XX. Por ocasião da estreia de *Sumurun* em Nova Iorque, um crítico ficou maravilhado com o facto de, apesar da proximidade física entre actores e espectadores, sobretudo durante a *hanamichi*, os espectadores não terem sido despertados da ilusão:

> [O] maior tributo à interpretação da companhia alemã que apresenta *Sumurun* e à sua encenação está patente no facto de os actores nunca perderam o encantamento que os envolvia em palco ao passarem à frente e por trás da pista, se bem que uma parte do público pudesse tocar nas suas vestes quando eles passavam perto.[43]

Na já citada crítica à *Oresteia* de Reinhardt, Alfred Klaar queixava-se expressamente das «vagas de actores que invadem o espaço dos espectadores, onde as personagens, com os seus trajes enfeitados de lantejoulas, as suas perucas e a sua maquilhagem, circulam coladas a nós» e «destroem a ilusão»[44].

Ambos os críticos – um maravilhado, o outro irritado – partem claramente do princípio de que a proximidade física prejudica a ilusão, chegando mesmo a destruí-la, e de que ela necessita de uma maior distância espacial, que mantenha os actores afastados dos espectadores, impedindo que estes reconheçam os «trajes enfeitados de lantejoulas», as «perucas» e a «maquilhagem», todos eles elementos que indiscutivelmente remetem para o teatro.

Os vários exemplos referidos mostram como, no espectáculo, a dicotomia entre ver e tocar surge associada a uma série de outros pares opostos: esfera pública e esfera privada/íntima; distância e proximidade; ficção/ilusão e realidade. O fundamento sobre que assentam é, presumivelmente, a oposição, intransponível e fixa, entre ver e tocar. Mas este fundamento é deitado por terra por Maurice Merleau-Ponty, no seu texto *Le chiasme* [O quiasma], deixado incompleto e publicado postumamente, onde afirma:

> O olhar envolve as coisas visíveis, palpa-as e casa-se com elas. [...] Temos de nos habituar a pensar que tudo o que é visível é esculpido a partir do que é tangível, que todo o ser táctil se destina,

> de algum modo, à visibilidade, e que há intrusão, transgressão não apenas entre o que é tocado e o que toca, mas também entre o que é tangível e o que é visível, que dele faz parte, do mesmo modo que, reciprocamente, o próprio tangível não é um nada de visibilidade, não está privado de existência visual. Uma vez que o mesmo corpo vê e toca, visível e tangível pertencem ao mesmo mundo.[45]

Não é apenas o contacto que estabelece proximidade e intimidade entre dois seres humanos, mas também o olhar que trocam entre si. É ele que desencadeia o desejo de contacto e que, palpando-o, toca o outro. Se, como sugerem os argumentos de Merleau-Ponty, a oposição entre ver e tocar não pode ser mantida, devemos então perguntar-nos se as outras oposições, que aparentemente se encontram associadas àquela no espectáculo teatral, têm consistência; por outras palavras, devemos interrogar-nos sobre o que se passa com elas.

A estas perguntas tentam responder aqueles espectáculos em que, a partir de finais dos anos 60 do século passado, os actores tocam nos espectadores e vice-versa. O *Dionysus in 69* continha uma cena a que Schechner chamou «caress-scene», cena da carícia. Os performers, usando um vestuário muito ligeiro – as mulheres, por exemplo, tinham apenas um biquíni vestido –, aproximavam-se dos espectadores, agachavam-se junto deles e começavam a acariciá-los. A reacção dos espectadores era muito diversa: uns, sobretudo as espectadoras, consentiam simplesmente o contacto terno; outros, em contrapartida – na sua maioria, se não exclusivamente, do sexo masculino –, reagiam

activamente ao contacto e estendiam-no a partes do corpo que os/as performers tinham evitado intencionalmente. Ignoravam, pois, as regras implicitamente estabelecidas e a definição da relação que lhes era proposta pelos performers, redefinindo a situação como real, como uma situação de intimidade, não fazendo parte de um *play*. Quanto aos performers e às performers, sentindo-se reduzidos a objectos de prazer, viam nesse comportamento uma violação ultrajante e uma definição desajustada da relação. A cena acabou por ser eliminada depois de, em espectáculos subsequentes, actores e espectadores não terem conseguido chegar a acordo sobre uma definição da situação e da relação.

Neste caso, o contacto levara a clamorosos mal-entendidos entre os actores e os espectadores, mal-entendidos que não podiam, manifestamente, ser integrados de modo produtivo no circuito retroactivo. Os/as performers tocavam nos espectadores numa «cena» sem qualquer ligação reconhecível com o *play*. Do ponto de vista dos actores, o contacto surgia em conformidade com os novos princípios estéticos por que se regiam: ele servia, por um lado, para tornar permeáveis as fronteiras entre ficção – o *play* – e realidade; por outro, para «humanizar» a relação entre actores e espectadores[46], ou seja, reconhecer expressamente os espectadores como co-sujeitos. Para os espectadores, pelo contrário, criava-se uma situação ambígua. O vestuário ligeiro dos/das performers – um apelo deveras eloquente na América puritana de finais dos anos 60 do século passado – e a evidente ausência de ligação da «caress-scene» com o *play* levavam a que o contacto com os/as performers surgisse como uma irrupção do real, obrigando-os a concentrarem-se exclusivamente no corpo real dos/das performers. Interpretavam esta situação como uma proposta para se entregarem ao contacto físico e aderirem a uma situação de intimidade.

Por parte dos actores, o contacto físico correspondia a uma tentativa de desestabilizar a relação dicotómica entre realidade e ficção, entre esfera pública e intimidade, pondo os espectadores na incerteza entre marcações e campos conhecidos e permitindo-lhes, assim, novas experiências. Os espectadores, pelo contrário, interpretavam o contacto em função dessa dicotomia, reconduzindo-o ao âmbito claramente definido de uma situação realmente íntima, na qual esperavam viver experiências conhecidas e conformes às suas expectativas estereotipadas. Deste modo, empurravam simultaneamente os/as performers para a situação em que estes se sentiam violados e prostituídos, confrontando-se com uma realidade social que previa e se estruturava, precisamente, em conformidade com a dicotomia que eles se propunham desestabilizar. A «caress-scene» estava votada ao fracasso e, com ela, a tentativa de introduzir o contacto no espectáculo como meio de atenuar determinadas dicotomias.

Na acção *Celtic + ~ ~ ~*, que Joseph Beuys dirigiu conjuntamente com Henning Christiansen em 5 de Abril de 1971, em Basileia, a tentativa de superar a oposição entre esfera pública e esfera íntima mediante o acto do contacto terá tido êxito, ao que tudo indica. A acção realizou-se num antigo *bunker* e nela participaram entre 500 e 800 pessoas – as fontes não são unânimes a tal respeito –, mas, em qualquer caso, um número suficiente para instalar no público uma confusão alarmante, uma proximidade corporal e contactos involuntários entre os participantes, sobretudo quando estes se batiam pelo lugar que lhes permitia ter de Beuys uma melhor visibilidade.[47] Logo nas condições à partida – que Beuys não podia ter planeado com todos os pormenores, uma vez que não sabia quantos seriam os participantes –, manifesta-se uma relação de grande tensão entre esfera pública e intimidade, distância e proximidade, ver e tocar. No meio da barafunda, o próprio Beuys não só tinha de se dirigir a cada um dos participantes individualmente, como era forçado a tocar-lhes para abrir caminho entre a multidão.

O carácter público da acção estava garantido, não apenas por ter sido publicamente anunciada como uma acção artística de Joseph Beuys e Henning Christiansen, mas também pelo grande número de participantes. Uma tal concentração de seres humanos parecia excluir qualquer tipo de intimidade. Contudo, a proximidade e a promiscuidade assim geradas – e que os adversários do teatro censuravam e lamentavam desde os tempos dos padres da Igreja – não só permitiam ou possibilitavam o contacto entre os espectadores, como o tornavam praticamente inevitável. Neste sentido, em situações deste tipo, a esfera pública contempla uma dimensão íntima, na qual o contacto assume formas que podem chegar às cotoveladas e aos empurrões violentos para assegurar a melhor visibilidade possível sobre a acção. É certo que havia bancadas de madeira montadas na sala, mas um lugar aí não garantia uma vista desimpedida sobre as acções do artista. Como Beuys se deslocava constantemente de um lado para o outro da sala, a multidão também se movimentava continuamente, dando azo a que se criassem novos pontos de concentração e de confusão. Só era possível ver numa posição de extrema proximidade física, a menos que se procurasse a maior distância possível do acontecimento, se subisse para as bancadas e se fugisse ao tumulto, garantindo assim uma visão de conjunto. Para se conseguir ver, era necessário pôr em prática formas de contacto. Uma vez que a acção era co-constituída pelas deslocações de todos os participantes no espaço – e não apenas pelas dos dois artistas –, ela consistia, pois, em grande parte, na experiência da relação contraditória, tensa e, no entanto, de certa maneira complementar, entre esfera pública e intimidade, entre distância e proximidade, entre ver e tocar, que dificilmente podia considerar-se dicotómica.

Beuys tornou esta experiência mais intensa, submetendo-a, ao mesmo tempo, à reflexão dos participantes: tocou intencionalmente em cada um dos espectadores de um modo bem visível por todos quantos o rodeavam, lavando-lhes os pés. A lavagem dos pés é, na nossa cultura, um gesto com uma forte carga simbólica. Antes de mais, ela representa um serviço que alguém, numa posição social inferior, pode ser obrigado a prestar a outrem numa posição social superior. Mas, uma vez que Jesus lavou os pés aos seus apóstolos e o Papa repete esta acção todos os anos, a lavagem dos pés é interpretada como um gesto simbólico de humildade. Beuys, contudo, executou a lavagem de pés não como um acto simbólico, mas como uma efectiva operação de limpeza, cuidadosa e minuciosa. Ajoelhando-se diante de uma das bancadas, dirigiu-se a uma mulher jovem que usava umas botas de verniz de cano alto muito em voga. Ela assentiu, sorrindo, e Beuys descalçou-lhe as botas – de um modo muito funcional e profissional, quase fazendo lembrar um vendedor de calçado – e mergulhou-lhe os pés numa bacia esmaltada cheia de água. Esfregou-lhe um dos pés com um pedaço de sabão, ensaboou bem e voltou a mergulhá-lo na bacia. Pegou depois numa toalha de linho que tinha sobre o ombro e enxugou-lhe o pé, dedo por dedo. Em seguida, repetiu a operação com o segundo pé. Durante a lavagem, Beuys evitou qualquer tipo de contacto visual com a mulher, olhando exclusivamente para os pés que estava a lavar ou, de vez em quando, para quem se encontrava à sua volta, rindo e dizendo piadas. Depois de lavar ambos os pés, meteu a toalha de novo no ombro, levantou-se e deitou fora a água suja pela janela. Com um comprido tubo de borracha, voltou a encher a bacia com água e repetiu a lavagem de pés, tal como foi descrita, com seis outros participantes.[48]

É inegável que a lavagem dos pés possuía um carácter público, facto que Beuys sublinhou ao falar com os participantes em redor dele e da mulher, ao olhá-los e ao rir-se com eles. Em contradição com isto – segundo as ideias vigentes –, estava o facto de Beuys efectuar a lavagem não como um acto simbólico, mas como um acto íntimo – como uma minuciosa operação de limpeza, por meio da qual parecia pretender-se tão-só retirar dos pés toda a porcaria, o suor e o mau cheiro. A lavagem dos pés, além disso, estava isenta de qualquer conteúdo erótico, como enfatizava o facto de todo e qualquer tipo de contacto visual com a mulher ser evitado. Os participantes percepcionavam a lavagem dos pés como uma acção estranhamente oscilante. O modo particular como Beuys a executou conseguiu fazer desmoronar a dicotomia entre esfera pública e esfera privada/intimidade, levando os participantes a um estado de «nem cá nem lá», entre campos e posições que normalmente estão claramente definidos – coisa, aliás, que eles também experienciavam ao empurrarem-se e acotovelarem-se para conseguirem uma melhor visibilidade, sem que tal, contudo, fosse o centro da sua atenção. Durante a lavagem dos pés, a atenção centrava-se nesse estado «nem cá nem lá» – «betwixt and between»[49], para usar as palavras de Victor Turner: experienciavam algo que, pelo menos enquanto a experiência durava, os transformava, os subtraía às dicotomias estabilizadoras da nossa cultura.

Enquanto Beuys, nas suas acções, realizava o contacto com o espectador/participante, Marina Abramović, nas suas performances, procurava quase sempre provocar os espectadores/participantes, induzindo-os a tocarem-lhe, como já ficou patente no primeiro capítulo. O contacto, aqui, era consequência de uma situação liminar, como em *Lips of Thomas*: os espectadores não sabiam se deviam adoptar um comportamento ético ou um comportamento estético, perante as acções da artista ou os actos agressivos que outros exerciam sobre ela – como no caso de *Rhythm 0* (1974), onde Abramović, na Galleria Studio Mora de Nápoles, se deixava maltratar e torturar, horas a fio, por um grupo de pessoas escolhidas ao acaso na rua. Enquanto a olhavam, os espectadores comportavam-se de um modo «estético», atitude que, neste caso, se revelava voyeurista, se não mesmo sádica; com o contacto, em contrapartida, tomavam uma decisão «ética» ou «contrária à ética»: ou infligiam dor e feriam a artista, ou punham fim ao seu tormento, como em *Lips of Thomas* e *Rhythm 0*. Em nenhum destes casos a oposição entre estética e ética podia manter-se.

Em *Imponderabilia* (Galleria Comunale d'Arte Moderna, em Bolonha, no âmbito da Semana Internacional da Performance, subordinada ao tema «La performance oggi: settimana internazionale della performance», 1977), Marina Abramović, conjuntamente com o seu parceiro, Ulay, provocava o contacto por parte dos espectadores – o que, em virtude, precisamente, da suposta oposição entre esfera pública e esfera privada, e entre ver e tocar, os levava a um estado liminar: Abramović e Ulay apresentavam-se nus, de pé, virados um para o outro à entrada de uma porta, e o espaço entre eles era tão diminuto que, se alguém quisesse passar, teria obrigatoriamente de tocar no corpo nu dela ou dele. Em geral, as mulheres tendiam a entrar em contacto com Abramović, ao passo que os homens, pelo contrário, tendiam a transpor a porta estabelecendo contacto com o corpo de Ulay. Quem transpunha a porta mantinha o olhar, evitando qualquer tipo de contacto visual com os performers. Entretanto, estas pessoas eram observadas por outros visitantes do museu que já tinham transposto a porta antes deles ou que ainda hesitavam em fazê-lo. O contacto dava-se, pois, como um acto público, apesar de não se poder negar – tratava-se, ainda assim, do contacto com um corpo nu – o seu estatuto de intimidade. Ele era de natureza pública e, em simultâneo, íntimo. O momento em que a soleira da porta era transposta correspondia, de facto, a uma situação de «betwixt and between», na qual as construções opostas, até então habituais, eram anuladas.

Entre os finais dos anos 60 e o princípio da década de 70 do século XX, o contacto entre actores e espectadores nos espectáculos teatrais ou na performance e na arte accionista tinha contribuído para desestabilizar e, por fim, votar ao fracasso a dicotomia entre a esfera pública e a esfera privada surgida no século XVIII com a constituição da sociedade burguesa. A partir dos anos 90, é possível constatar uma situação em que essa dicotomia foi perdendo progressivamente consistência. No metropolitano, nos comboios, nos aeroportos e noutros lugares públicos, somos constantemente forçados a partilhar conversas telefónicas tidas sem qualquer constrangimento ao telemóvel, em alta voz, sobre os factos mais íntimos da vida privada dos nossos concidadãos. Aquilo que é mais íntimo, como a relação de Bill Clinton com Monica Lewinsky, torna-se acontecimento público, e os seus mais ínfimos pormenores são dados a conhecer a todos nas audiências, na televisão e na internet. Note-se que não se discute publicamente apenas a questão moral inerente à quebra da promessa matrimonial e à aldrabice, junto da opinião pública, por parte do presidente dos Estados Unidos, mas também cada pormenor da relação, inclusive o sexo oral. As fronteiras entre a esfera pública e a esfera privada, que nos anos 60 ainda estavam bem definidas – a nenhum senador ou jornalista alguma vez ocorreu que os «casos» do presidente John F. Kennedy pudessem constituir um facto público –, foram-se desvanecendo gradualmente a partir dos anos 90.

Esta situação cria novas condições também para os espectáculos. Pretender desestabilizar a já ultrapassada oposição entre público e privado dificilmente oferece a possibilidade de fazer novas experiências. Quando, hoje em dia, os actores e os espectadores estabelecem um contacto durante os espectáculos, tal acontece com base na opinião consensual de ambas as partes de que tal oposição foi há muito ultrapassada e pertence ao passado. Quais, então, os efeitos desse contacto presentemente?

No seu mais recente trabalho, *Secret Service*[50] [Serviço secreto] (2002), o coreógrafo berlinense Felix Ruckert – que nos anos 80 trabalhou com bailarinos e coreógrafos do gabarito de Jean-François Duroure, Mathilde Monnier e Wanda Golonka, e que, entre 1992 e 1994, fez parte do Tanztheater Wuppertal de Pina Bausch – experimentou as possibilidades e os potenciais efeitos do contacto recíproco entre actores e espectadores de um modo até então inédito e impensável. Tanto quanto me é dado saber, tratou-se do primeiro caso, na história do teatro ocidental, em que foi vedada a visão aos espectadores, em que os espectadores não podiam, pois, ver: com efeito, estes mantinham os olhos vendados durante todo o espectáculo, e apenas os actores podiam ver o que se passava.

A peça compunha-se de duas partes. Antes do início de cada uma delas, uma bailarina explicava as regras aos espectadores/participantes. Estes podiam acenar aos bailarinos em qualquer momento do espectáculo, para indicarem que desejavam interrompê-los. Os espectadores descalçavam os sapatos e as meias, a bailarina punha-lhes uma venda e conduzia-os pela mão até ao lugar onde o espectáculo se desenrolava.

> Instantes depois, inesperadamente, sinto uma mão tocar na parte superior do meu corpo, empurrar-me para o meio do espaço, levantar a minha mão e deixá-la cair de novo. [...] Levado pela mão, corro em círculo. De repente, o meu corpo é posto às cavalitas de alguém que anda vertiginosamente às voltas no espaço. Eis-me de novo no chão, e sinto uns pés que me pisam e me empurram. No momento seguinte, sinto alguém estender-se em cima de mim e rebolar lentamente sobre o meu corpo, agarrar-me nos dedos dos pés e fazer-me cócegas nas plantas dos pés. O espectador é parte de uma determinada coreografia que ninguém, a não ser os próprios actores, conseguem ver. [...] Quem é que aqui é o sujeito? E quem é o objecto? A separação não tem qualquer sentido, pois também eu tacteio outro corpo, movo-me ao ritmo da música tecno, debato-me, ajo. E o outro, afinal, é um dos bailarinos envolvidos, ou será um outro espectador? Será mesmo alguém? Na verdade, além desta última pergunta, nada mais é possível intuir.[51]

Neste caso, já não se pode falar de uma dicotomia entre público e íntimo. O que era íntimo tornou-se público. Finda a primeira parte do espectáculo, houve um intervalo. Ao espectador que quisesse participar na segunda parte, vendavam-lhe os olhos no espaço que antecedia a sala onde decorria o espectáculo. Além disso, era-lhe pedido que tirasse toda a roupa que entendesse. Em seguida, era novamente introduzido na sala. Desta vez, porém, as possibilidades de se movimentar eram consideravelmente reduzidas:

> [Em] cuecas e de olhos vendados, sou amarrado a uma estrutura de madeira. Se a experiência de movimento era o centro da primeira parte, agora trata-se de uma experiência corpórea e somática, ora agradável, ora desagradável, que vai da dor às cócegas e à excitação. Há mãos que me acariciam o corpo, os braços, o rosto. Sinto alguém soprar-me no pescoço e no ouvido, uma pena roça-me as axilas, uma mão dá-me palmadas nos braços, no peito, nas pernas, no traseiro. Depois, um chicote. Por fim, depois de me terem tirado as cuecas já há algum tempo, dois corpos abraçaram-se ao meu.[52]

Também neste caso, à semelhança dos já apresentados, os espectadores executavam uma troca de papéis – mas em condições fundamentalmente distintas: eles renunciavam ao sentido da visão. Tal não significa apenas que tivessem de confiar nos seus outros sentidos, no ouvido, no olfacto e, sobretudo, no tacto, mas também que tivessem de confiar nos actores, que viam e, como tal, podiam controlar a acção. Criava-se assim uma situação de extrema liminaridade para os «espectadores» – o que, para eles, representava um desafio inaudito. Por um lado, eram obrigados a confiar em actores que lhes eram completamente estranhos, a entregar-se-lhes de corpo e alma, literalmente, sem saberem o que lhes iria acontecer. Desta forma, os espectadores eram empurrados para um estado de passividade que superava, de longe, a passividade do público da cena à italiana com proscénio – passividade tão prolixamente deplorada pelos representantes da vanguarda histórica. Por outro, contudo, eram encorajados, melhor dizendo, desafiados, a influenciar activamente o desenrolar do espectáculo por meio do tacto e do contacto. Tacteando, empurrando, pisando, acariciando, aconchegando-se, eles imprimiam novos rumos ao espectáculo. As suas reacções não podiam, bem entendido, ser planeadas nem previstas, e muito menos controladas, pelos actores, ainda que estes pudessem ver e, neste sentido, pudessem supervisionar o desenrolar do espectáculo. Os «espectadores» experienciavam, como em nenhuma outra ocasião, a possibilidade de influenciar com o próprio corpo o desenrolar do espectáculo, sem contudo poderem definir o seu curso. Significa isto que era a experiência do circuito de retroacção autopoiético que produzia o espectáculo e punha os «espectadores» numa situação liminar, numa das mais radicais situações de «betwixt and between» que se possam imaginar e à qual muitos espectadores se referiram como especialmente agradável.[53]

Em *Secret Service*, o contacto entre actores e espectadores põe a nu a interconexão secreta existente entre o funcionamento do circuito de retroacção autopoiético e a experiência de liminaridade, capaz de conduzir a uma transformação. É a aparente contradição entre a possibilidade de uma participação activa no espectáculo – que vai da percepção corporal da energia circulante e da libertação da própria energia à «participação», à «co-representação», etc. – e a experiência da impossibilidade de definir o curso do espectáculo que lança os espectadores num estado liminar, o qual os mantém, por assim dizer, no limiar durante

todo o espectáculo: o seu lugar não é nem para cá, nem para lá desse limiar, não podem determinar o curso do espectáculo, nem este se desenrola sem a sua influência. Deslizam de uma posição para outra, acabando por encontrar-se constantemente *in between*. É a co-presença física de actores e espectadores que possibilita esta condição, está na sua origem e a conduz.

4. *LIVENESS*

Nos anos 90 do século passado, sobretudo nos Estados Unidos e nas pisadas da crescente mediatização da nossa cultura, o debate em torno das condições mediáticas específicas do espectáculo teatral, em torno da co-presença física de actores e espectadores – a sua chamada *liveness*[54] – voltou a intensificar-se. De um modo muito mais radical do que em anteriores discussões afins, o potencial próprio do espectáculo para produzir um efeito, atribuído à co-presença física, é posto em causa ou, pelo contrário, celebrado quase como «libertador». Não estamos perante uma simples coincidência se a discussão surgiu, pela primeira vez, no início do século XX, numa altura em que o aparecimento de um novo *medium*, o cinema, iniciava a sua marcha triunfal na cultura ocidental. Só a possibilidade de reproduzir cinematograficamente a arte dramática – como é possível observar em Max Herrmann, entre outros – permitiu catapultar para primeiro plano o «corpo real» e o «espaço real» como importantes critérios de diferenciação, delimitação e definição. E só a possibilidade de registar os espectáculos em vídeo ou áudio – e aqui impõe-se dar razão a Philip Auslander[55] – confere sentido ao termo *live*. Antes da invenção e do desenvolvimento dessas tecnologias, não se falava de espectáculos *live*, mas apenas de espectáculos. O conceito só ganha sentido quando, além dos espectáculos *live*, também existem espectáculos mediatizados. Na nossa cultura, extremamente mediatizada, a distinção tornou-se indispensável. Hoje em dia, não existe nenhum tipo de espectáculo que não seja apresentado na televisão e tornado acessível a um público de milhões de pessoas, seja de teatro ou de *perfomance art*, um concerto de *rock* ou de música *pop*, uma realização política – por exemplo, um congresso partidário ou a tomada de posse do presidente dos EUA –, uma celebração ritual, como seja um funeral (o da princesa Diana, por exemplo), ou a bênção *urbi et orbi* do papa, ou ainda algum acontecimento desportivo como os Jogos Olímpicos. Dir-se-ia ter surgido uma nova oposição: entre espectáculos *live*, constituídos pela co-presença de actores e espectadores e gerados pelo circuito de retroacção autopoiético, por um lado, e espectáculos mediatizados, nos quais a produção e a recepção ocorrem em separado. Aqui, o circuito retroactivo é anulado.

À primeira vista, nos exemplos retirados do teatro, da *performance art* e da arte da acção a que até agora me referi, esta diferença não se apresenta como uma *quantité négligeable*, mas como uma diferença fundamental. A inversão de papéis entre actores e espectadores, a formação de comunidades de actores e espectadores e o contacto entre actores e espectadores são possíveis apenas em condições *live* – precisam da co-presença física de actores e

espectadores. Não estaremos a exagerar se dissermos que espectáculos dos anos 60 e 70, como os de Schechner e do Performance Group, ou, na Europa, como as acções de Nitsch e Beuys e as performances de Abramović, surgiram como uma reacção directa e determinada à progressiva mediatização da cultura ocidental, servindo-se do postulado da «imediatez» e da «autenticidade» como armas na luta contra a mediatização. Estes espectáculos fizeram ruir dicotomias tradicionais, mas tudo aponta para que terão participado expressamente na construção de uma nova oposição, em nome do combate crítico contra a indústria cultural.

A posição por eles construída teve como apoiantes e defensores, ainda nos anos 90, teóricos da performance. Para Peggy Phelan, é o carácter de acontecimento do espectáculo que não lhe permite a reprodução mediática:

> A performance não pode ser arquivada, gravada, documentada, ou de alguma maneira participar na circulação de representações *de* representações: ao fazê-lo, transforma-se numa coisa diferente da performance. Na medida em que tenta entrar na economia da reprodução, a performance está a trair e a subestimar a promessa contida na própria ontologia.[56]

Neste sentido, Phelan atribui à performance *live* autenticidade e capacidade subversiva. Numa cultura cada vez mais comercializada e mediatizada, as performances *live* representariam o último resíduo capaz de oferecer resistência ao mercado e aos *media* – e, assim, à cultura dominante. Só na performance *live* apareceriam ainda restos de uma cultura «autêntica». A oposição à performance mediatizada, que é um produto da comercialização e representa os interesses do mercado, é, pois, intransponível.

Contra esta concepção, Auslander objecta que a diferença esgrimida por Phelan teria sido entretanto superada, uma vez que a performance *live* há muito que integrou a performance mediatizada e se dissolveu nela:

> Qualquer distinção que tenhamos suposto existir [...] entre acontecimentos *live* e acontecimentos mediatizados está a desaparecer, porque os acontecimentos *live* são cada vez mais idênticos aos mediatizados. [...] Ironicamente, intimidade e imediatez são precisamente as qualidades atribuídas à televisão que lhe permitem apresentar performance *live*. No caso desses espectáculos de massas [...] (como exibições desportivas, espectáculos da Broadway e concertos de *rock*), a performance *live* sobrevive como fenómeno televisivo.[57]

Para Auslander, este desenvolvimento deve-se, em grande parte, às transformações histórico-culturais radicais surgidas com a mediatização, produzindo uma alteração dos valores:

> Na nossa cultura, a ubiquidade das reproduções de performances de todo o tipo levou a uma desvalorização da presença do *live* que apenas pode ser compensada tornando a experiência perceptiva do *live* semelhante, o mais possível, à mediática, mesmo nos casos em que o acontecimento ao vivo garanta já um índice de semelhança.[58]

Como decorre das citações de Phelan e de Auslander, é um interesse ideológico que figura em primeiro plano no discurso dos dois teóricos. Eles afirmam, ou negam, uma oposição fundamental entre espectáculo *live* e espectáculo mediatizado para provarem a superioridade cultural de um ou de outro. Temos de concordar com Auslander que é da reprodutibilidade das performances mediatizadas que deriva a sua difusão maciça e a sua acessibilidade ilimitada. Daqui, contudo, não resulta necessariamente uma superioridade cultural, como constata Auslander para os Estados Unidos. É possível, com efeito, argumentar que, pelo facto de as experiências que as possibilitam não serem reproduzíveis sempre que se queira, nem serem acessíveis a todos em qualquer momento, as performances *live* gozam de um maior prestígio cultural do que as mediatizadas. A dita superioridade cultural não resulta, pois, da diferença que Phelan enfatiza e Auslander nega.

Com isto, não se pretende encerrar o debate em torno da diferença, ou da ausência dela, entre os espectáculos *live* e os espectáculos mediatizados. Auslander introduz outros dois argumentos com os quais não seria despiciendo confrontarmo-nos, tendo em conta o subsequente desenvolvimento da minha linha de argumentação. O primeiro afirma que a diferença entre performance *live* e performance mediatizada teria desaparecido em prol de uma mediatização generalizada.

> [O] próprio acontecimento *live* é moldado em conformidade com as exigências de mediatização. [...] Na medida em que, hoje, as performances *live* emulam as representações mediatizadas, elas

> tornaram-se recriações em segunda mão de si mesmas tal como reflectidas pela mediatização.[59]

O segundo argumento diz respeito à utilização das tecnologias de reprodução:

> Quase todas as performances *live* utilizam, hoje em dia, técnicas de reprodução, quanto mais não seja usando a amplificação electrónica e, por vezes, ao ponto de deixarem de ser *live*.[60]

Quer isto dizer que foi o uso excessivo das técnicas de reprodução nos espectáculos *live* que foram atenuando, se não mesmo fazendo desaparecer, a diferença que existia relativamente às representações mediatizadas.

Os exemplos por mim tratados até agora parecem contradizer radicalmente a primeira tese de Auslander. Eles adoptam procedimentos só possíveis graças à co-presença física de actores e de espectadores. As tecnologias de reprodução não permitem produzir aquilo que, precisamente, constitui a especificidade destes espectáculos. O facto de eles depois serem construídos segundo o modelo dos espectáculos mediatizados, não é possível demonstrar, nem mesmo na acepção mais ampla deste modelo. Não quer isto dizer que estes espectáculos não reajam à mediatização da nossa cultura. Como já foi mencionado, os espectáculos dos anos 60 e 70 do século passado surgiram como reacção à crescente mediatização da cultura, embora esta função de modo nenhum os esgotasse. Nas décadas de 40 e 50, a diferença entre espectáculo *live* e espectáculo mediatizado praticamente ainda não se tinha afirmado

– em todo o caso, não em contraposição –, tanto mais que, inicialmente, a televisão procurava ir ao encontro dos hábitos perceptivos dos espectadores do palco à italiana e, para fins publicitários, referia-se expressamente ao seu parentesco com o teatro. São por de mais conhecidos os anúncios onde se vê um casal, em traje de noite, preparando-se para ver televisão sentado nos cadeirões da sala, como se estivesse sentado na plateia de um teatro. Todavia, com os desenvolvimentos que se sucederam, foram surgindo, cada vez mais acentuadas, as diferenças mediáticas e as ideológicas a elas associadas. A viragem performativa com que as artes se dissociaram do artefacto comerciável e da obra como mercadoria, criando espectáculos cada vez mais transitórios, não fixáveis nem transmissíveis, está sem dúvida relacionada com este fenómeno (não é minha intenção discutir aqui em que medida os espectáculos *live* também podem tornar-se uma «mercadoria»). Os exemplos dos anos 60 e 70 até agora descritos acentuam expressamente a oposição entre performances *live* e performances mediatizadas – oposição para eles fundamental e que, então, ganhava forma. Apesar disso, os artistas que nela tomaram parte não receavam o contacto com os novos *media* e souberam aproveitar as oportunidades oferecidas pela mediatização para documentarem os seus espectáculos fugazes e transitórios. Assim nasceu, por exemplo, documentação fílmica de *Dionysus in 69* e de *Celtic + ~ ~ ~* que, hoje em dia, não só constitui uma importante fonte para a história do teatro, como possui valor artístico do ponto de vista cinematográfico. Uma vez que os artistas estavam perfeitamente conscientes da diferença entre os espectáculos *live* e a sua mediatização, bem como das possibilidades artísticas específicas daí resultantes, souberam também tirar o maior partido delas para o seu trabalho artístico.

Os espectáculos dos anos 90, por seu lado, lidaram com esta oposição de uma maneira sobretudo lúdica, ignorando-a mesmo, por vezes, se bem que não o fizessem no sentido da argumentação de Auslander. Os espectáculos de Schlingensief e Ruckert, por exemplo, referiam-se – em parte, com extrema ironia – à interactividade, postulada ou real, dos novos *media*. Em transmissões televisivas como o *Big Brother*, os espectadores tinham a possibilidade de influenciar o curso da emissão com o seu voto e decidir por maioria qual o actor que deveria ser excluído. Apesar de o espectador individual não poder intervir directamente nos acontecimentos; de a sua intervenção ter que ver apenas com um dos aspectos definidos pelos responsáveis pela transmissão; de ser negado aos espectadores em minoria qualquer tipo de influência; de nenhum espectador ter a certeza de que a decisão que acabaria por influenciar o curso da emissão resultasse da votação da maioria dos espectadores e não da vontade dos responsáveis por ela – que lhes faziam crer terem sido eles a decidir; o certo é que era oferecida uma estruturação mediática que postulava, ou porventura até possibilitava, uma interactividade, se bem que limitada.

Em *Bitte liebt Österreich! Erste europäische Koalitionswoche* [Por favor, amem a Áustria! Primeira semana da coligação europeia], espectáculo apresentado por ocasião das Wiener Festwochen, em 2000, Schlingensief adoptou ironicamente esta estruturação. No largo em frente à ópera de Viena, foi montado um contentor onde foram alojados refugiados que tinham apresentado pedido de asilo e que, de vez em quando, recebiam a visita de figuras públicas famosas, como, por exemplo, o actor Sepp Bierbichler, que os entrevistavam. Os acontecimentos no interior do contentor eram projectados num ecrã gigante. Junto ao contentor havia um cartaz onde se lia: «Estrangeiros fora!» Os espectadores/transeuntes podiam rejeitar diariamente dois dos inquilinos do contentor que, como se lia no cartaz, seriam expulsos da Áustria. Schlingensief deixava intencionalmente o público na incerteza quanto à eventualidade de uma efectiva expulsão e, por conseguinte, na incerteza sobre se teria tido realmente a possibilidade de influenciar o curso dos acontecimentos que se seguiriam ao espectáculo – neste caso, o destino de outros seres humanos. Todavia, fosse como fosse, o público influenciava o curso do espectáculo. Como em *Chance 2000*, também neste caso a interactividade era o princípio dominante. O teatro e a televisão bem podem ser dois *media* interactivos; a verdade, porém, é que o teatro oferece, manifestamente, maiores e mais eficazes possibilidades de interacção do que a televisão.[61]

Se o computador é hoje considerado o *medium* por excelência, *Secret Service*, de Ruckert, mostrou – quase ostensivamente – que as possibilidades oferecidas pelos espectáculos *live* de interagirem não apenas com a visão, mas com todos os outros sentidos, estão longe de se ter esgotado, e que, em comparação com elas, as possibilidades oferecidas pela realidade virtual parecem ser ainda muito modestas. No entanto, quer em Schlingensief, quer em Ruckert, não se tratava de distinguir os espectáculos *live* dos mediatizados com base numa presumida diferença ontológica, nem de usar o teatro contra os *media* electrónicos; pelo contrário, as possíveis diferenças eram minimizadas. Pressupunha-se que quer o teatro quer os *media* electrónicos fossem interactivos, não se postulando nenhuma oposição entre eles. Contudo, não se podia ignorar o facto de, no que respeitava à interactividade, os espectáculos *live* serem, de longe, superiores aos mediatizados – razão pela qual, no que se refere à interactividade, o desenvolvimento dos *media* electrónicos ainda poder aprender muito com o circuito de retroacção autopoiético produzido pelos espectáculos *live*. O primeiro argumento de Auslander, de que a diferença entre performance *live* e performance mediatizada foi superada em prol de uma mediatização generalizada, afigura-se, à luz destes espectáculos, pouco convincente.

O seu segundo argumento diz respeito à utilização em excesso da tecnologia de reprodução nos espectáculos *live*, utilização que os privaria do estatuto *live*, transformando-os em produtos mediatizados. Frank Castorf é um dos directores teatrais que utilizam, com frequência e de modo variado, tecnologias de reprodução nas suas encenações.[62] Em *O Idiota* (2002), por exemplo, o uso que fez das tecnologias de reprodução foi tão vasto que deixou na sombra todas as suas experiências anteriores, superando em muito as expectativas dos espectadores. O espectáculo afigura-se, pois, especialmente apropriado para examinar o segundo argumento de Auslander.

Para o espectáculo no Volksbühne, o cenógrafo de Castorf, Bert Neumann, criou uma «cidade nova» [*Neustadt*], um *environment* que ocupava todo o espaço do teatro, incluindo a plateia. No palco giratório foi montada uma estrutura de três andares, feita com contentores, semelhante à utilizada nos estaleiros da construção para alojar os trabalhadores não residentes e com uma lotação para cerca de 200 espectadores. O soalho, com uma inclinação acentuada, foi coberto com escadas «suspensas» que se estendiam do palco até uma plataforma sobrelevada na parede do fundo do auditório, onde tinham sido montados um bar, uma agência de viagens e uma loja com uma escassa oferta de mercadorias. Olhando a partir do palco, na parede à direita da plateia, havia um cabeleireiro e, ao lado, uma entrada encimada por um letreiro onde cintilava a palavra «Cinema». Por trás dos edifícios ao fundo, via-se uma *skyline* que, não sendo de nenhuma cidade específica, remetia para uma metrópole moderna. Nos palcos laterais, tinham sido construídos prédios residenciais de vários andares, um dos quais albergava, no rés-do-chão, um bar bastante degradado de nome *Las Vegas*. Ao fundo do proscénio, via-se um prédio escuro, de vários andares – o único edifício a suscitar a associação com Dostoievski e com a velha cidade de São Petersburgo. Antes do início do espectáculo e nos intervalos, o espectador podia movimentar-se livremente pela *Neustadt*, entrar nas várias divisões, acessíveis a partir do rés-do-chão, e examinar os pormenores, meticulosamente elaborados, da sua decoração: desde o padrão do papel de parede aos lençóis de cama, passando por uma cópia de um Cristo de Holbein. Em contrapartida, durante o espectáculo, permanecia sentado sob ou no interior dos contentores seccionados num dos lados e era movido pelo palco giratório através da *Neustadt*.

Qualquer que fosse o lado, a visibilidade era, em maior ou menor grau, limitada. Tal não dependia apenas do facto de não ser possível, naquele enorme ambiente cénico, abarcar com o olhar todas as zonas onde os actores representavam, nem do facto de não se conseguir ver para lá do espectador sentado à frente, em virtude de as cadeiras estarem dispostas todas ao mesmo nível. Mas o motivo, em parte elementar, para a reduzida visibilidade prendia-se, sobretudo, com o facto de muitas das cenas não se desenrolarem no espaço relativamente visível em frente dos edifícios, mas em divisões no seu interior. Como a visibilidade do interior das divisões, já de si muito limitada, era ainda mais reduzida pela utilização de estores e de cortinados, os corpos dos actores eram invisíveis, parcial ou completamente, ao olhar dos espectadores. Esta perda de visibilidade da presença física dos actores era compensada pelo recurso a tecnologias de reprodução: nas várias divisões, estava presente um actor «suplementar», o operador de câmara Jan Speckenbach – quase sempre bem à vista do público –, que captava as cenas que se iam desenrolando. Os registos filmados eram projectados – como numa transmissão em directo – numa série de minúsculos monitores presos à cabeça dos espectadores e, simultaneamente, em ecrãs de vários tamanhos (no contentor mais alto, podia ver-se, por cinco euros, todo o espectáculo como um filme projectado num grande ecrã). Através de uma janela parcialmente tapada com cortinas, o espectador via o príncipe Míchkin (Martin Wuttke) de costas e as mãos de Lisaveta Epantchiná (Sophie Rois), ao mesmo tempo que o monitor lhe mostrava as caras. À medida que o espectáculo avançava, os períodos de tempo durante os quais os espectadores ficavam impedidos de ver os corpos «reais» dos actores – sobretudo os corpos inteiros – iam aumentando, pelo que tinham de contentar-se com a imagem fragmentária que lhes era oferecida pelo monitor. Na última hora de espectáculo, os monitores eram a única possibilidade de os espectadores percepcionarem os actores. As cortinas das janelas das divisões onde se desenrolavam as últimas cenas eram completamente corridas, e as persianas baixadas ou fechadas. O olhar do espectador podia ainda vaguear pelo espaço circundante e fixar-se nos outros espectadores, mas, para poder seguir a acção teatral, estava dependente do monitor. Uma vez que nem sequer entreviam o que se passava no interior das divisões, como podiam os espectadores ter a certeza de que se tratava de uma captação de imagem *live*, que os actores continuavam a representar e que a sua representação era transmitida aos monitores em tempo real? Não haveria a possibilidade – seria até o mais provável – de os actores terem parado de representar, e de os espectadores estarem a assistir a um filme feito previamente? Tratava-se ainda de um espectáculo *live*, ou já se transformara num espectáculo mediatizado, como o que se desenrolava no contentor superior, onde só era projectado o filme?

O fim do espectáculo, no entanto, não coincidia com o fim da acção mostrada nos monitores; ele era provocado pelos actores, que, depois de os monitores se apagarem, reapareciam em carne e osso à frente dos edifícios para – em conformidade com o que é habitual no âmbito da moldura teatral – se inclinarem perante os espectadores.

Mas o gesto, em princípio convencional, de receber os aplausos do público, agradecendo-lhe com uma vénia, assumia aqui uma qualidade completamente nova. Após uma ausência de mais de uma hora, os actores regressavam em carne e osso sob os reflectores, e nesta entrada em cena convencional, que literalmente se esgotava na apresentação dos seus corpos, estes mesmos corpos, sobre os quais as luzes agora incidiam, surgiam quase como transfigurados, se bem que, mais do que um reluzir místico, se tratasse de uma iluminação objectivamente neutra e, no sentido brechtiano, despojada. A longa privação conferiu ao simples aparecimento dos corpos uma nova qualidade.

Como se podia observar, sobretudo durante a última hora, os espectadores não preferiam, de todo, a videoprojecção ao espectáculo *live*, reagindo de modo cada vez mais hostil, mesmo agressivo, ao ponto de se poder afirmar que mostravam claros sintomas de abstinência. A cada minuto de filme crescia a nostalgia do corpo «real» dos actores – uma nostalgia que era continuamente decepcionada e frustrada. Alguns perderam definitivamente a esperança de verem os actores regressar e abandonaram a *Neustadt*. Embora as filmagens nada tivessem de diletante e fossem, pelo contrário, altamente profissionais, capazes de cativar até ao fim a atenção dos espectadores que viam o «filme» nos pisos superiores, para os que assistiam ao espectáculo *live* elas pareciam deslavadas, morosas e frustrantes.

Na primeira parte do espectáculo, até ao intervalo, predominaram as cenas em que os espectadores podiam ver os corpos dos actores na sua «totalidade» ou, pelo menos, parcialmente. Ao complementar-se essa imagem com a reprodução do rosto no monitor, produziam-se efeitos teatrais fascinantes: o espectador que, a partir do seu lugar, apenas conseguia ver os actores sob um determinado ângulo, de repente passava a vê-los sob prismas diversos, como se ele próprio, e não só o seu olhar, pudesse movimentar-se de um lado para o outro. Em nenhum momento a mediatização pôs em causa a *liveness* do espectáculo. Depois do intervalo, a alternância entre corporeidade e imagem, entre situação *live* e mediatização, passou de um jogo divertido, com diferentes modalidades de percepção, a um jogo cruel de concessão e de recusa. O olhar dos espectadores era privado da corporeidade dos actores com cada vez maior frequência. Após uma longa fase de privação, concedia-se ao espectador a possibilidade de rever, por um breve lapso de tempo, os actores fisicamente presentes: depois de uma nova fase de privação, os actores reapareciam em frente dos edifícios, iam ao encontro dos espectadores e saíam de cena passando entre eles. Criava-se uma fugaz situação de proximidade e de intimidade que as imagens vídeo em tempo algum conseguiam produzir. Estas pareciam estéreis e apenas aumentavam o desejo dos espectadores de verem comparecer de novo à sua frente os actores em carne e osso.

A co-presença física de actores e espectadores é um dado adquirido para quem habitualmente assiste a um espectáculo teatral; já no cinema ou defronte do televisor, ninguém dá pela sua falta. Neste caso, pelo contrário, durante o espectáculo, graças precisamente à sua mediatização, a presença física dos actores confrontava-se permanentemente com a ameaça de desaparecimento. Nestas fases, o circuito retroactivo era interrompido ou, pelo menos, parecia sê-lo: os espectadores tinham diante dos olhos apenas imagens vídeo, nas quais só indirectamente podiam ter influência através dos actores. Mas o facto de estes poderem ter a percepção das suas reacções – mesmo no caso de estarem de facto presentes no interior dos compartimentos, e não terem ido à cantina ou aos seus camarins – gerava incerteza nos espectadores. Para eles, o circuito retroactivo fora interrompido. O seu anseio pelo regresso físico dos actores espelhava o desejo de uma troca mútua entre percepcionar e ser percepcionado que acciona o circuito retroactivo e, deste modo, cria o espectáculo.

Em *O Idiota*, conseguiu-se, pois, incorporar a mediatização do espectáculo no próprio espectáculo, sem que por isso o espectáculo *live* se dissolvesse nessa mediatização, como afirma Auslander. O efeito foi, pelo contrário, o de a progressiva mediatização estimular a nostalgia dos espectadores relativamente à presença corpórea dos actores e emprestar uma aura aos seus «corpos reais». O momento em que, no final do espectáculo, os actores apareciam de facto sob a luz dos reflectores seria porventura aquele em que se concedia, enfim, ao espectador aquela experiência de «transcendência» que o espectáculo recusava persistente e ostensivamente, como muitos críticos amargamente lamentaram, apesar de usar um texto de Dostoievski.

Poder-se-ia considerar a interrupção por uma hora do circuito retroactivo como uma transferência da interacção, entre actores e espectadores e entre espectadores, os quais se tornavam actores ao deslocarem as cadeiras, porem-se de pé, abandonarem o teatro, bocejarem. Contudo, uma vez que aqui se oferecia aos espectadores um outro centro de atenção por meio dos monitores – ao contrário do que acontecia em *Commune*, de Schechner –, o hiato de uma hora foi uma verdadeira interrupção.

Esta, no entanto, não levou ao desaparecimento do espectáculo *live* na sua mediatização, a uma transferência do espectáculo *live* para um espectáculo mediatizado, como seria de supor que acontecesse segundo a argumentação de Auslander. Ainda que durante a última hora do espectáculo se pudesse ter essa impressão, ela era falsa. Com efeito, a interrupção provocava no espectador um desejo cada vez mais forte de ver aparecer fisicamente em cena os actores, de tal sorte que, na sua última entrada em cena convencional, ele os via literalmente a uma nova luz.

Foi exactamente assim, esta encenação de *O Idiota*, na qual se utilizaram tecnologias de reprodução numa proporção tal que, segundo a tese de Auslander, teriam anulado o espectáculo *live*; em vez disso, pelo contrário, acabou por desembocar numa apoteose da co-presença física de actores e espectadores. A entrada final em cena dos actores foi experienciada como transfiguração, como celebração da presença física. Após seis horas de espectáculo, os espectadores, numa espécie de «epifania», experienciaram como a presença física dos actores agia sobre eles e accionava o processo autopoiético do circuito retroactivo que produz o espectáculo, independentemente da história que é contada e do modo como é contada.

NOTAS

1 Cf. Friedrich Theodor Vischer, «Das Symbol» (1887), em *id., Kritische Gänge*, vol. IV, Robert Vischer (org.), Munique, Meyer & Jessen, 1922, p. 435; *id., Ästhetik* (1846-48), vol. II, Munique, 1922; Robert Vischer, «Der ästhetische Akt und der reine Form» (1874), em *id., Drei Schriften zum ästhetischen Formproblem*, Halle, Niemeyer, 1927.

2 Sergei M. Eisenstein, «Montage der Attraktionen», em, *id., Schriften*, vol 1, Hans-Joachim Schlegel (org.), Munique, Carl Hanser Verlag, 1974, p. 217.

3 Monty Jacobs, *Vossische Zeitung* de 5 de Setembro de 1927, cit. segundo Günther Rühle, Theater für die Republik, vol. II, Frankfurt, Fischer Verlag, 1988, pp. 792-94, em especial p. 794.

4 Para o conceito de autopoiese tal como é utilizado neste trabalho, cf. Humberto R. Maturana e Francisco J. Varela, *Der Baum der Erkenntnis. Die biologische Wende des menschlichen Erkennens*, Berna-Munique, 1987, 2.ª ed. Berna-Munique-Viena, 1989.

5 Schechner, *Environmental Theatre, op. cit.*, 1973, p. 44.

6 *Id., Dionysus in 69*, Nova Iorque, Farrar, Straus & Giroux, 1970.

7 Cf. *id., Environmental Theatre, op. cit.*, p. 42.

8 *Ibid.*, p. 49.

9 Cf. *ibid.*, pp. 49-54.

10 Acerca da performance, cf. Erika Fischer-Lichte, «*Rite de passage* im Spiel der Blicke», em Kerstin Gernig (org.), *Fremde Körper. Zur Konstruktion des Anderen im europäischen Diskurs*, Berlim, Dahlem University Press, 2001, pp. 297-315; Coco Fusco, «The Other History of Intercultural Performance», em *The Drama Review* 38, Primavera de 1994, pp. 145-67.

11 Cf., acerca desta produção, a excelente tese de mestrado de Sandra Umathum, *Der Zuschauer als Akteur. Untersuchugen am Beispiel von Christoph Schlingensiefs «Chance 2000 – Wahlkampf Zirkus '98»*, Berlim, Freie Universität, 1999.

12 Cf. Irene Albers, «Scheitern als Chance: Die Kunst des Krisenexperiments», em Johannes Finke e Matthias Wulff (org.), *Chance 2000. Die Dokumentation – Phänomen, Materialien, Chronologie*, Neuweiler, Lautsprecher, 1998; seguindo a etnometodologia de Garfinkel, Irene Albers interpreta *Chance 2000* como uma experiência de crise, que ela relaciona, contudo, com as encenações perfeitas dos *media* e da política, cujos mecanismos desmascara, contribuindo assim para a sua discussão. Pela minha parte, não considero esta relação em primeiro plano.

13 Cf. Uri Rapp, *Handeln und Zuschauen. Untersuchungen über den theatersoziologischen Aspekt in der menschlishen Interaktion*, Darmstadt-Neuwied, Luchterhand, 1973.

14 No que respeita a *Black Mountain Untitled Event* e ao concerto *4'33"* (1952!), cf., entre outros, Erika Fischer-Lichte, «Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Weg zu einer performativen Kultur», em Uwe Wirth (org.), *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt, Suhrkamp, 2002, pp. 277-300 (encontra-se também uma variante do ensaio com o mesmo título em *id. et al.* (org.), *Theater seit den sechziger Jahren*, Tübingen-Basileia, Francke, 1998, pp. 1-20); Petra Maria Meyer, «Als das Theater aus dem Rhamen fiel», *ibid.*, pp. 135-95.

15 Este aspecto deveria merecer a máxima atenção no campo da encenação política, em especial no debate em torno das manifestações de massas nacional-socialistas e dos *Reichstagparteitage*. Com efeito, também nestes casos intervinham estratégias de encenação que visavam influenciar e manipular de um determinado modo actores e espectadores. Contudo, não resulta daí que o efeito pretendido fosse alcançado. O que realmente acontecia só era visível no decorrer do próprio espectáculo. Por isso, dever-se-ia atribuir um peso muito maior aos testemunhos sobre a sua efectiva realização – e não ao seu planeamento. Também os espectadores eram co-responsáveis por tudo quanto ali acontecia.

16 Émile Durkheim, *Über soziale Arbeitsteilung. Studie über die Organisation höherer Gesellschaften* (1893, 2.ª ed. 1903), Frankfurt, Suhrkamp, 1988, p. 339 e segs. [*A Divisão do Trabalho Social*, trad. Eduardo de Freitas e Inês Mansinho, Lisboa, Presença, 1989].

17 *Ibid.*, p. 227.

18 Georg Fuchs, *Die Revolution des Theaters. Ergebnisse aus dem Münchner Künstlertheater*, Munique-Leipzig, Müller, 1909, p. 63 e segs.

19 Vsevolod E. Meyerhold, «Zur Geschichte und Technik des Theaters», em *id.*, *Schriften*, 2 vols., Berlim, Henschel, 1979, vol. 1, p. 131.

20 Carl Vollmoeller, «Zur Entwicklungsgeschichte des Großen Hauses», em *Das Große Schauspielhaus. Zur Eröffnung des Hauses*, Deutschen Theater Berlin, Berlim, 1920, pp. 15-21, em especial p. 21.

21 No seu ensaio anterior *Der Tanz* (Estugarda, Strecker & Schröder, 1906), Fuchs definia esta nova arte dramática como «movimento rítmico de corpos humanos no espaço, causado pela pulsão criativa de dar expressão a uma sensação através de meios expressivos do próprio corpo, e com o propósito de se libertar com volúpia dessa pulsão interior, induzindo noutros seres humanos movimentos rítmicos iguais ou idênticos e, com isso, um estado de inebriação igual ou idêntico».

22 Fuchs, *Die Revolution des Theaters*, *op. cit.*, p. 4 e seg.

23 Para o teatro total, cf. Stefan Woll, *Das Totaltheater. Ein Projekt von Walter Gropius und Erwin Piscator*, Berlim, Gesellschaft für Theatergeschichte, 1984.

24 Cf. Erwin Piscator, *Zeittheater. «Das politische Theater» und weitere Schriften von 1915 bis 1966*, Reinbeck, Rowohlt, 1986.

25 Relativamente a esta intenção programática, cf. o discurso do dramaturgo do Reich, Rainer Schlösser, proferido perante o Reichsbund, *Vom kommenden Volksschauspiel* (1934), em *id.*, *Das Volk und seine Bühne*, Berlim, Langen/Müller, 1935; relativamente ao *Thingspiel* em geral, cf. Gaetano Biccari, *«Zuflucht des Geistes»: konservativ-revolutionäre, faschistische und nationalistische Theaterdiskurse in Deutschland und Italien, 1900-44*, Tübingen, Narr, 2001.

26 Schechner, *Environmental Theater*, *op. cit.*, p. 197.

27 *Ibid.*

28 David Cooper, cit. por Schechner, *ibid.*, p. 255.

29 Hermann Nitsch, *Das Orgien – Mysterien – Theater. Die Partituren aller angeführten Aktionen 1960-79*, vol. 1, Nápoles-Munique-Viena, Freibord e Studio Morra, 1979, p. 87.

30 No que se refere ao teatro de orgias e mistérios de Nitsch, cf. Erika Fischer-Lichte, «Verwandlung als ästhetische Kategorie», *id. et al.* (org.), *Theater seit den sechziger Jahren*, *op. cit.*, sobretudo pp. 25-33 e 45-49.

31 Cf. René Girard, *Das Heilige und die Gewalt* (1972), Frankfurt, Fischer Taschenbuch, 1992.

32 Segundo Vattimo, esta é uma característica das «comunidades estéticas» (Gianni Vattimo, *Die transparente Gesellschaft*, Viena, Passagen, 1992).

33 Uma excepção importante foi a sua encenação de *Salomé*, em 1997, em Düsseldorf. Neste caso, incentivava-se uma inversão de papéis que levava a que a moldura teatral colidisse com a moldura de regras vigentes para uma visita a um museu ou a uma galeria de arte. Quando o pano subia, aparecia em cena um *tableau vivant*. Uma luz azul-cinza espalhava-se pelo espaço cénico, onde se encontravam dezoito figuras vestidas de cinzento ou de preto, em pose pictórica, completamente imóveis. Esta belíssima imagem, finamente sombreada e proporcionada, era apresentada aos espectadores durante uns bons dez minutos, findos os quais o pano voltava a cair, seguindo-se o intervalo. Por ocasião da apresentação do espectáculo no Berliner Theatertreffen em 1998, a que eu assisti, quando o pano subiu, a imagem foi saudada com algumas exclamações de admiração. Transcorrido o primeiro minuto, porém, os espectadores começaram a ter comportamentos muito diversos. Havia quem aplaudisse, quem assobiasse, quem gritasse «bravo» e «bis», adoptando, assim, comportamentos relacionados com a moldura de referência do teatro. Outros, pelo contrário, assumiram claramente o papel de actores, em vez da companhia, fazendo comentários mais ou menos espirituosos e chamando sobre si a atenção dos restantes espectadores. Outros, ainda, protestaram, insistindo em voz alta no direito que lhes assistia de se concentrarem na contemplação do *tableau vivant* sem serem perturbados por nenhum barulho. O comportamento dos espectadores, qualquer que ele fosse, era observado pelos actores – a plateia estava suficientemente iluminada –, que, impassíveis, não deixavam escapar um sorriso, um pigarrear, um movimento, por menor que fosse. A partir do momento em que se encontravam em palco – como já foi várias vezes notado –, não podendo não agir, era a sua atitude aparentemente passiva que instigava e provocava a actividade dos espectadores. Também aqui é possível observar o

funcionamento do circuito retroactivo em condições, de facto, muito específicas.

34 Nitsch, *Das Orgien – Mysterien – Theater*, *op. cit.*, vol. I, p. 87.

35 Para o significado do teatro grego após a viragem performativa no teatro, cf. Edith Hall (org.), *Dionysus since 69: Greek Tragedy and the Public Imagination at the End of the Second Millennium*, Oxford, Oxford University Press, 2003.

36 Einar Schleef, *Droge Faust Parsifal*, Frankfurt, Suhrkamp, 1997, p. 14.

37 Fuchs, *Der Tanz*, *op. cit.*, p. 13.

38 O conceito de energia não é aqui utilizado numa acepção clara, como acontece na física; atribui-se-lhe, pelo contrário, uma certa indeterminação, que é conscientemente aceite para poder aderir ao plano experiencial.

39 Cf. Hermann Schmitz, *System der Philosophie*, em especial vol. II, 1 *Der Leib*, Bona, Bouvier, 1965.

40 Cf. os testemunhos que, a este propósito, refere Jonas Barish, *The Antitheatrical Prejudice*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 1981.

41 Henry Home, *Grundsätze der Kritik*, vol. I, Leipzig, Dyck, 1772, p. 582.

42 Denis Diderot, «Brief über die Taubstummen», em *id.*, *Ästhetische Schriften*, 2 vols., org. F. Bassenge, vol. I, Frankfurt, Europäische Verlagsanst.,1968, pp. 27-97, p. 38.

43 Joseph Gollomb, *New York City Call* de 4 de Fevereiro de 1912.

44 Alfred Klaar, *Vossische Zeitung* de 14 de Outubro de 1911.

45 Maurice Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, 2.ª ed., Munique, Wilhelm Fink, 1994, 4. Die Verflechtung – Der Chiasmus, pp. 172-203, 175-77.

46 Schechner, *Environmental Theater*, *op. cit.*, p. 60.

47 Cf., entre outros, U. M. Schneede, *Joseph Beuys – Die Aktionen. Kommentiertes Werkverzeichnis mit fotographischer Dokumentation*, Ostfildern-Ruit, Hatje, 1994, pp. 274-85; Mario Kramer, *Joseph Beuys «Das Kapital Raum 1970-1977»*, Heidelberg, Staeck, 1992, bem como a notável tese de mestrado de Barbara Gronau, *Zur ästhetischen Erfahrung bei Joseph Beuys*, Berlim, Freie Universtät Berlin, 2002, pp. 29-75.

48 Esta acção foi filmada por Bernd Klüser – super 8, cerca de 25 minutos de duração – e por Hans Emmerling – cerca de 40 minutos de duração. Os filmes podem ser vistos no Beuys Medien-Archiv, no Hamburger Bahnhof-Museu de Arte Contemporânea de Berlim.

49 Cf. Victor Turner, *The Ritual Process – Structure and Anti-Structure*, Londres, Aldine Pub Co., 1969, p. 95.

50 O título remete, na sua ambiguidade, por um lado, para os serviços secretos que são oferecidos pela prostituição e, por outro, para os serviços secretos de um Estado, que também controlam as acções mais íntimas ou recorrem à tortura.

51 Peter Boenisch, «ElectrONic Bodies. Corpo-Realities in Contemporary Dance», em *Performance Research*, 8, 4, 2003.

52 *Ibid.* Não é possível ignorar o recurso a práticas típicas do sadomasoquismo. Cf. nota 50.

53 Cf. as cartas de espectadores reunidas na internet – https://dock11-berlin.de/pressecreto2.html. É possível, com a ajuda destes exemplos, traçar a evolução histórico-cultural da percepção do corpo desde os anos 60 do século passado até hoje. Enquanto nos anos 60 o «going naked» (Schechner), bem como todo o tipo de exposição do corpo em público, representava um acto revolucionário, no sentido de Herbert Marcuse, e uma «liberation of the body» (Herbert Blau), a concentração narcisista no próprio corpo, muito comum hoje em dia, e o esforço contínuo de o moldar em conformidade como os ideais de *fitness*, *wellness*, *beauty*, etc., alimentam a necessidade de expor o êxito alcançado em resultado desses esforços. *Secret Service* também trata desta necessidade, se bem que numa variante específica, porquanto o espectador não pode observar a reacção dos outros à exposição do próprio corpo.

54 No debate travado na Alemanha, o conceito de *live* presta-se a equívocos, porquanto ele nasce no contexto televisivo e significa televisão em «tempo real». Aqui, em contrapartida, ele indica aquilo a que chamamos espectáculo ao vivo, em contraposição ao espectáculo filmado ou gravado.

55 Cf. Philip Auslander, *Liveness – Performance in a Mediatized Culture*, Londres-Nova Iorque, Routledge, 1999, pp. 51-2.

56 Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*, Londres-Nova Iorque, Routledge, 1993, p. 146. No que respeita à fugacidade da performance e ao problema da sua documentação, cf. a parte inicial do *Quarto Capítulo*.

57 Auslander, *Liveness, op. cit.*, p. 32.

58 *Ibid.*, p. 36.

59 *Ibid.*, p. 158.

60 *Ibid.*

61 Para comparar especificamente o Big Brother com o teatro, sobretudo o de Schlingensief, cf. Jens Roselt, «*Big Brother* – Zur Theatralität eines Medienereignisses», em Mathias Lilienthal e Claus Philipp (org.), *Schlingensiefs AUSLÄNDER RAUS*, Frankfurt, Suhrkamp, 2000, pp. 70-78.

62 Em *Trainspotting*, por exemplo, projectavam-se, num ecrã colocado ao fundo do palco, imagens vídeo de uma paisagem primaveril, filmadas a partir de um comboio em movimento, ou um documentário sobre Nico, a estrela dos Velvet Underground; além disso, reproduziam-se vários excertos musicais dos Velvet Underground, de Iggy Pop, Lou Reed, Karel Gott e Arnold Schönberg. Em *Endstation Amerika* [Estação terminal América] (realizado em 2000, a partir de *Um Eléctrico Chamado Desejo*, de Tennessee Williams), as cenas no interior da casa de banho fechada eram filmadas com uma videocâmara e mostradas num monitor. Em *Die Dämonen* [Os possessos] (1999) e *Erniedrigte und Beleidigte* [Humilhados e ofendidos] (2001), muitas cenas passavam-se dentro de um *bungalow* tipo contentor, sendo visíveis apenas parcialmente, quando não completamente invisíveis. Como em *Endstation Amerika*, estas cenas eram filmadas por uma videocâmara e projectadas – em alternância com outro material fílmico previamente preparado – num ecrã montado no telhado do *bungalow*.

QUARTO CAPÍTULO

A produção performativa de materialidade

No terceiro capítulo, ao analisar a autopoiese do circuito retroactivo, mostrei que, na análise dos espectáculos, se afigura pouco útil uma separação heurística entre a estética de produção e a estética de recepção. Com isso, foi também implicitamente problematizada a categoria da estética da obra de arte, que estará no centro da análise do presente capítulo. Partindo do fenómeno da fugacidade dos espectáculos, proponho-me analisar de que modo a sua materialidade é produzida performativamente, qual o seu *status* e se este *status* é compatível com o conceito de obra de arte.

Os espectáculos não dispõem de um artefacto material fixo e transmissível, são fugazes e transitórios, existem apenas no presente, isto é, esgotam-se no contínuo devir e transcorrer da autopoiese do circuito retroactivo. Tal não impede que neles se utilizem objectos materiais – por exemplo, cenografias, acessórios e guarda-roupa – que, no final do espectáculo, permaneçam tal como estão e possam ser conservados e expostos num teatro ou num museu (como preferem a *performance art* e a arte-acção) como rastos do espectáculo. Ao mesmo tempo, contudo, o espectáculo, uma vez chegado ao fim, perde-se para sempre, nunca mais será reproduzido tal e qual. Como muito bem observou Peggy Phelan, não se pode «salvar» um espectáculo.

Todas as tentativas de o fixar num artefacto, seja uma gravação áudio ou a captação em filme, estão destinadas ao fracasso, realçam de modo ainda mais evidente o fosso intransponível entre o espectáculo e um artefacto passível de se fixar ou reproduzir. Qualquer tentativa de reproduzir um espectáculo transforma-se numa tentativa de o documentar. Sob este ponto de vista, contudo, impõe-se refutar a afirmação de Phelan, segundo a qual os espectáculos teatrais não podem ser documentados. Uma documentação deste género representa, pelo contrário, a condição que possibilita falar dos espectáculos. Neste contexto, é a própria tensão reflectida entre a sua fugacidade e a tentativa incessante de os documentar por meio de vídeos, filmes, fotografias e descrições a remeter para o seu carácter efémero e único.

> O discurso sobre a performance marca uma ausência, uma perda. Ela existe apenas como objecto acessível – ao qual podemos referir-nos, que podemos discutir e avaliar – à custa do seu desaparecimento, e esta experiência pressupõe reconhecer condições de não-acessibilidade. [...] Não deveria analisar-se a arte da performance com base num projecto artístico, ou na experiência subjectiva feita pelo corpo do artista, mas com base na distância entre a apresentação e a percepção, uma distância que se articula nos documentos e nos testemunhos dos observadores.[1]

No fim do espectáculo, os documentos realizados sobre ele e para ele permanecem acessíveis, mas a materialidade específica do próprio espectáculo não; esta, para ficar disponível, tem de assumir outras formas – vídeos, fotografias,

descrições, etc. Também a análise que se segue deve remeter para documentos deste tipo, mesmo que sejam apenas os meus apontamentos e a minha memória. A materialidade específica do espectáculo esquiva-se a toda e qualquer captação: é o espectáculo que, no processo da sua execução, a produz no presente e que, no momento em que a cria, a destrói de novo.

A partir da viragem performativa na década de 60 do século passado, o teatro, as acções e a *performance art* desenvolveram uma série de procedimentos que dirigem expressamente a atenção para a produção performativa da materialidade no interior do espectáculo e que, à semelhança do que acontece num laboratório experimental, põem propositadamente em evidência cada um dos factores que a condicionam, bem como as modalidades da sua realização, concentrando-se neles. Isto aplica-se quer à dimensão corpórea do espectáculo, quer à sua dimensão espacial e sonora. Tais procedimentos permitem-nos uma visão quase microscópica dos processos criativos que geram a sua materialidade, constituindo a directriz e o fio condutor da análise objecto do presente capítulo.

1. CORPOREIDADE

Para os espectáculos, vigora a regra segundo a qual o artista «produtor» não pode ser separado do seu material. Ele produz a sua «obra» – para preliminarmente empregar mais uma vez esta expressão – num material e com um material extremamente singular e original: o próprio corpo ou, como afirma Helmuth Plessner, «o material da própria existência»[2]. As diversas teorias do teatro e da arte dramática remetem permanentemente para esta peculiaridade. Regra geral, atribui-se especial importância à tensão entre o corpo fenoménico do intérprete, o seu ser-no-mundo corpóreo, e a sua representação de uma personagem. Nesta singularidade está patente, segundo Plessner, a distância fundamental do ser humano em relação a si próprio, razão pela qual ele vê simbolizada no actor, de modo especialmente eficaz, a *conditio humana*. O homem *tem* um corpo que pode manipular e instrumentalizar como tudo o resto. Porém, ao mesmo tempo, ele *é* esse corpo, é um corpo-sujeito. Ao sair de si próprio para representar uma personagem com «o material da sua própria existência», o actor remete expressamente para a duplicação inerente à distância de si. Segundo Plessner, a tensão entre o corpo fenoménico do intérprete e a sua representação de uma personagem confere ao espectáculo uma significação antropológica mais profunda e especial dignidade.

Edward Craig, em contrapartida, vê nessa tensão entre actor e personagem o motivo principal pelo qual os actores deveriam ser banidos do teatro e substituídos por uma *sur-marionnette*. Com efeito, o material do actor não está livremente acessível, não se deixa moldar nem controlar de qualquer maneira; pelo contrário, está subordinado a condições muito específicas postas pela duplicação de «ser um corpo» e «ter um corpo». Assim, para garantir o carácter de obra de arte ao espectáculo, dever-se-ia – segundo Craig – afastar o actor do palco:

> A natureza humana tende para a liberdade; por isso, o homem traz na sua própria pessoa a prova de que, como *material* para o teatro, ele é inútil. Porquanto, no teatro moderno, o corpo humano é utilizado *como material*, tudo o que nele se representa tem carácter acidental. [...] A arte, como dissemos, não pode tolerar factos acidentais. Daí que o que o actor nos dá não seja uma obra de arte.[3]

Sem pretender atribuir, como faz Plessner, um significado simbólico à tensão entre o «estar no mundo» corpóreo do actor e a sua representação de uma personagem, nem tão-pouco pretender bani-lo da esfera da arte em virtude da sua não-disponibilidade, como Craig, centrar-me-ei nessa tensão como ponto de partida para as reflexões sobre a produção de corporeidade no espectáculo. Com efeito, nesta tensão, identifico, por um lado, a condição da possibilidade para a produção performativa de corporeidade e, por outro, a condição da possibilidade para a sua percepção específica por parte dos espectadores. A produção e a percepção de corporeidade dependem de dois fenómenos em particular: os processos de encarnação/*embodiment*.

Encarnação/*embodiment*

Na segunda metade do século XVIII, desenvolveu-se um novo conceito de representação que encontrou, depois, uma designação precisa no termo «encarnação», surgido por volta de finais do mesmo século. Enquanto até então se dizia que o actor interpretava uma personagem ou, ocasionalmente, que a representava, a desempenhava ou, até, era a personagem («Cenie é Madame Hensel», como diz Lessing no 20.º fascículo da *Dramaturgia de Hamburgo*), a partir daí começou a dizer-se que o actor «encarnava» uma personagem. Que significava este conceito?

Na segunda metade do século XVIII, o teatro alemão testemunhou dois importantes desenvolvimentos, estreitamente ligados entre si: a formação de um teatro literário e o desenvolvimento de uma nova arte dramática de tipo realista e psicológico.

A tentativa de alguns intelectuais burgueses de enfraquecer a preponderância do actor no teatro tinha como objectivo elevar o texto do dramaturgo a instância de controlo do próprio teatro. O actor tinha de deixar de actuar como lhe sugeria o seu entusiasmo, o seu talento para improvisar, a sua comicidade, os seus dotes artísticos ou, simplesmente, a sua vaidade e o seu desejo de agradar. A sua tarefa devia limitar-se a transmitir ao público os significados que o autor, servindo-se de meios linguísticos, expressara no seu texto. Na sua performatividade, a arte dramática devia exprimir apenas os significados que o autor encontrara ou inventara e confiara ao seu texto, e não criar outros, pessoais.

Para preencher esta função, a arte dramática devia sofrer uma mudança decisiva: ser tal que preparasse o actor para exprimir, no seu corpo e com o seu corpo, os significados que o autor expressara com palavras – sobretudo os sentimentos, os estados de espírito, os raciocínios e os traços de carácter da *dramatis personae*. A arte de representar devia ajudar o actor a fazer desaparecer de cena

o seu «ser no mundo» corpóreo, o seu corpo fenoménico, e transformá-lo o mais possível num «texto», feito de signos que expressassem sentimentos, estados de espírito e tudo o mais que caracterizasse uma personagem. Devia, pois, anular-se a tensão entre o corpo fenoménico do actor e a sua representação de uma personagem em prol da representação.

E é assim que, na sua *Mimik* (1785-86), Johann Jakob Engel censurava os actores por fazerem um uso do corpo que chamava a atenção do espectador para o seu corpo fenoménico, impedindo-o de o percepcionar como símbolo de uma personagem:

> Não sei que demónio hostil possui os nossos actores, em especial os do sexo feminino, que fazem do facto de caírem – ou será que devo dizer atirarem-se para o chão? – uma grande arte. Vemos uma Ariadne que, depois de ouvir a deusa da montanha ditar-lhe o seu triste destino, se estatela ao comprido no chão – mais depressa do que se tivesse sido atingida por um raio e com uma força tal que dir-se-ia querer abrir o crânio. Se a um episódio destes, tão contranatura e tão repugnante, se segue um forte aplauso, este virá por certo das mãos de ignorantes, incapazes de vibrarem com o verdadeiro interesse de uma peça, que compram os seus bilhetes para ficarem a olhar pasmados e que prefeririam assistir a um espectáculo de circo ou a uma corrida de touros. O entendido, se também aplaude, fá-lo-á provavelmente com um sentimento de alegria compassiva pelo facto de a pobre criatura, que até pode ser uma excelente rapariga, mas é uma má actriz, sair dali sã e salva. Tais habilidades temerárias [...] pertencem apenas à tenda de feira, onde todo o interesse incide no

> ser humano real que as pratica, na sua agilidade física, e que é tanto maior quanto maior for o risco a que o audaz se expõe.[4]

No teatro, pelo contrário, o espectador deveria ter apenas a percepção da personagem, emocionar-se apenas com ela. Se a sua atenção se dirige para o corpo do actor enquanto corpo fenoménico e para o seu «ser no mundo», ao ponto de o levar a ter uma percepção diferente da disposição interior ou do estado de espírito da personagem, ele começa a ter sentimentos «por ele» ou «por ela», e isto «rasga inevitavelmente o véu da ilusão»[5], levando-o a abandonar o universo fictício da peça e a regressar ao universo da corporeidade real.

Da discussão conduzida por Engel, torna-se evidente qual o entendimento sobre o novo conceito de «encarnação». O actor devia transformar o seu corpo fenoménico num corpo semiótico que pudesse ser utilizado como novo portador de signos, como signo material dos sentidos expressos linguisticamente no texto. Os significados que o autor expressara no texto deviam encontrar no corpo do actor um novo signo sensorialmente perceptível, do qual era eliminado tudo o que não dissesse respeito à transmissão desses significados e pudesse influenciá-los, falseá-los, conspurcá-los, contaminá-los ou, de algum modo, prejudicá-los.

Na origem desta concepção está um conceito de significado que assenta na teoria dos dois mundos. Os significados são entendidos como entidades mentais, «espirituais», que só podem manifestar-se com a ajuda de signos adequados. Enquanto a língua representa um sistema de signos

quase ideal, no qual as entidades espirituais, isto é, os significados, podem exprimir-se de modo «puro», não falsificado, o corpo humano apresenta-se como um *medium* assinalavelmente menos digno de confiança para a descodificação dos signos. Daí que Schiller alertasse para a «tão duvidosa vantagem da encarnação teatral»[6]. Antes de poder ser utilizado para este fim, o corpo tem, pois, de ser despojado, enquanto tal, dos seus atributos corpóreos: tudo o que remete para o corpo orgânico, para o «ser no mundo» corpóreo do actor, deve ser rechaçado, de modo a que apenas permaneça um corpo semiótico «puro». Com efeito, só um corpo semiótico «puro» tem condições para fazer com que os significados consagrados no texto se manifestem de modo perceptível pelos sentidos e sejam transmitidos ao espectador. Assim, a encarnação postula uma descorporização enquanto obliteração do corpo e, ao mesmo tempo, oferece uma resistência à fugacidade do espectáculo. Os gestos, os movimentos e as palavras do actor podem, de facto, ser transitórios, mas os significados que veiculam existem para lá desses signos efémeros.

Embora o conceito de significado subjacente a esta teoria se tenha tornado obsoleto há já algum tempo, e ninguém defenda, realmente, que seja possível determinar os «verdadeiros» significados de um texto dramático por meio de uma leitura aprofundada,[7] o conceito de encarnação, quando aplicado à actividade do actor, ainda hoje é utilizado e concebido no sentido de uma descorporização deste género. Em 1983, o estudioso de literatura Wolfgang Iser escrevia o seguinte:

> Para criar a determinabilidade de uma personagem irreal, o actor deve tornar-se ele próprio irreal, processo pelo qual a realidade do seu corpo é reconfigurada num *analogon*; deste modo, a uma forma irreal pode ser concedida a possibilidade de aparência real.[8]

Esta formulação deixa transparecer não apenas a teoria dos dois mundos, mas também o conceito de encarnação como descorporização: o actor encarna a personagem de Hamlet linguisticamente constituída no texto, reconfigurando o próprio corpo real num *analogon*.

Georg Simmel já refutara esta concepção no início do século XX. No fragmento *Zur Philosophie des Schauspielers* [Acerca da filosofia do actor], publicado postumamente em 1923, ele explica como a encarnação de uma *dramatis persona* por um actor não pode ser compreendida nem explicada como transmissão de significados constituídos linguisticamente através de um *medium* expressamente orientado para esse fim, ou seja, através do corpo descorporizado do actor, o seu corpo semiótico. Simmel começa por destacar algumas diferenças fundamentais entre os significados constituídos linguisticamente e os constituídos corporalmente:

> A personagem dramática, como a que encontramos no livro, não constitui um ser humano completo, não é um homem no sentido sensorial do termo; é, sim, a soma de tudo o que, através da literatura, se pode saber acerca de um ser humano. O poeta não pode predeterminar a voz nem a entoação, o *ritardando* ou o *accelerando* da fala, os gestos ou a atmosfera particular em que a figura viva se insere, e também não pode fornecer as premissas de facto inequívocas para tal. Pelo contrário, ele transferiu o destino, a aparência, a alma desta figura para os processos simplesmente unidimensionais do espírito. Encarado como obra poética, o drama é um todo que se basta a si próprio; do ponto de vista da totalidade do que acontece em cena, ele permanece um símbolo, a partir do qual essa totalidade não pode desenvolver-se logicamente.[9]

Enquanto Diderot, na sua *Lettre sur les sourds et les muets* (1751), se esforçara por demonstrar que é possível formular todas as afirmações acerca de objectos concretos, bem como as ideias passíveis de uma representação em sentido figurado, quer com sinais gestuais, quer com sinais linguísticos, e que, por isso, é possível traduzir sem problemas os sinais linguísticos para sinais gestuais – oferecendo, assim, um fundamento teórico para o conceito de encarnação –, Simmel, pelo contrário, insiste em chamar a atenção para a diferença entre língua e corpo, a qual impossibilitaria radicalmente a tradução sem problemas dos sinais linguísticos para sinais gestuais. Daí que se oponha terminantemente à ideia segundo a qual

> o modo ideal de desempenhar um papel seria dado clara e necessariamente com o próprio papel; como se torná-lo teatralmente visível derivasse das páginas do próprio *Hamlet*, bastando para tal um olhar suficientemente penetrante e um espírito apto a fazer deduções lógicas; de tal sorte que, a bem dizer, não haveria senão uma única representação «correcta» de cada papel, da qual o actor empírico se aproxima mais ou menos. Isto é desde logo refutado pelo facto de três grandes actores desempenharem o mesmo papel de três maneiras completamente diferentes, todas

> elas dotadas do mesmo valor e sem que nenhuma seja «mais correcta» do que a outra; [...] *Hamlet* não pode pois ser interpretado retirando-o simplesmente da obra poética, porquanto esta legitima a interpretação de Moissi, do mesmo modo que legitimara as de Kainz ou de Salviati [*sic*].[10]

Simmel fala das «interpretações» diferentes do papel de Hamlet pelos actores Moissi, Kainz e Salvini. No entanto, se tivermos presente o que afirmou a propósito da diferença entre língua e corpo, as diferentes versões dadas pelos três actores devem-se não apenas a três «interpretações» diferentes, mas também à sua diferente *physis*: a «voz», a «entoação», os «gestos» e a «aura especial» das suas «figuras cheias de vida». Por outras palavras, o Hamlet de Moissi, Kainz e Salvini não representa uma encarnação do papel tal como ele é traçado no texto com signos linguísticos. O Hamlet a que Moissi dá corpo não existe senão na interpretação de Moissi, do mesmo modo que o de Salvini só existe na sua maneira de o interpretar e através dela. São os seus corpos, com as suas especificidades, e os actos performativos executados por e com eles que criam a personagem. O Hamlet de Moissi não pode, pois, ser idêntico ao de Salvini ou de Kainz, nem ao do texto literário. O conceito de encarnação desenvolvido no século XVIII já não se aplica.

Este conceito já fora ferozmente atacado no início do século XX por teóricos e artistas do teatro. O afastamento do teatro literário e a proclamação do teatro como arte autónoma, que já não se satisfaz em exprimir significados predeterminados na literatura e produz, ela própria, novos significados, manifestam-se numa nova concepção da arte de representar, concebida agora como actividade corpórea e, ao mesmo tempo, criativa. Dir-se-ia, quando Meyerhold se refere expressamente à tenda dos saltimbancos, à tenda de feira, ao *balagan*, tratar-se de uma contestação directa de Engel; do mesmo modo, dir-se-ia tratar-se de um eco distante o modo como os críticos procuram oferecer resistência à nova utilização do corpo baseada no carácter acentuadamente sensorial da encenação do *Rei Édipo* e da *Trilogia Oresteia*, da autoria de Reinhardt, com o argumento de ser de natureza «circense, no sentido mais vulgar do termo» e apenas adequada a um público que «cresceu com as touradas»[11].

A reflexão sobre o carácter material do corpo humano ocupa um lugar de primeiro plano no desenvolvimento de uma nova arte de representar. Enquanto Craig, a este propósito, considerava o corpo insuficiente, em virtude da sua imprevisibilidade, preferindo, por isso, bani-lo do palco, Meyerhold, Eisenstein, Tairov e muitos outros vêem-no como um material infinitamente moldável e controlável, que o actor poderia trabalhar de modo criativo. Meyerhold afirma o seguinte:

> No campo da arte, a nossa preocupação é a organização do material. [...] A arte do actor consiste em organizar o seu material, isto é, na sua capacidade de explorar correctamente os meios expressivos do próprio corpo. O actor reúne em si o organizador e aquilo que deve ser organizado (ou seja, o artista e o seu material). Se o quisermos expressar com uma fórmula, será assim: $N = A_1 + A_2$, em que N é o actor, A_1 o construtor – que tem uma

> determinada intenção e que dá indicações para a concretização dessa intenção –, A2 o corpo do actor, o executor, que realiza a intenção do construtor (o primeiro A). O actor deve treinar o seu material – o corpo –, de tal modo que ele execute instantaneamente as ordens recebidas do exterior (do actor ou do encenador).[12]

O actor vê-se, assim, liberto da dependência da literatura. Contudo, o conceito de corpo que está subjacente revela notáveis semelhanças com o conceito de encarnação. Em ambos os casos, desaparece a tensão entre «ser um corpo» e «ter um corpo»: ao sujeito, que dificilmente pode ser concebido como corpo-sujeito, é atribuído um controlo total sobre o seu corpo-objecto. Enquanto os teóricos do século XVIII esperavam fazer desaparecer do corpo todos os aspectos sensoriais, decrépitos e defeituosos existentes na natureza humana no decurso da sua semiotização – ainda que alguns, como Schiller, manifestassem dúvidas a tal respeito –, em Meyerhold e noutros vanguardistas, o corpo humano aparece como uma máquina susceptível de ser infinitamente aperfeiçoada; graças aos cálculos judiciosos do seu construtor, ela pode ser optimizada, ao ponto de as suas fragilidades serem significativamente reduzidas, garantindo uma utilização homogénea. Em ambos os casos, estamos a lidar com a ideia ilusória de um domínio absoluto sobre o corpo. Não existe nenhum «ser corpo», mas apenas um sujeito quase omnipotente, que não está condicionado pelo próprio corpo nem é determinado por ele, antes dispõe dele livremente, como se de qualquer outro material moldável se tratasse. Há, todavia, uma

diferença determinante: enquanto o conceito de encarnação não considerava a corporeidade em termos de materialidade, mas de semioticidade, ou seja, como expressão dos significados contidos no texto literário, Meyerhold e outros vanguardistas, pelo contrário, acentuavam a ideia da materialidade. Os diversos exercícios da biomecânica não são pensados como signos por meio dos quais devem ser transmitidos significados; eles focam e evidenciam determinadas possibilidades de movimento do corpo, chamam a atenção para a sua mobilidade, para a sua «*excitabilidade reflexa*», que «contagia os espectadores»[13]. A materialidade específica do corpo móvel e dinâmico do actor interage directamente com o corpo do espectador e «contagia-o»[14], isto é, transporta-o também para um estado de excitabilidade. Tal não exclui, de modo nenhum, um processo gerador de sentido, pelo contrário: a ênfase posta na materialidade do corpo do actor permite ao espectador atribuir significados completamente novos a essa percepção e, através dela, transformar-se no «*criador de um novo sentido*»[15]. O actor produz a sua corporeidade com um potencial capaz de agir directamente sobre o público, permitindo, ao mesmo tempo, que se gerem novos significados.

Meyerhold desenvolveu o seu novo conceito da arte interpretativa como uma antítese explícita do conceito de encarnação. Enquanto, segundo este conceito, o efeito do actor no espectador só parece possível se o espectador descodificar signos de determinados significados nos movimentos do actor, no de Meyerhold, pelo contrário, parte-se do princípio de que é o próprio corpo do actor que, com a sua dinâmica, influencia directamente o corpo do espectador.

Se antes os movimentos do actor deviam traduzir significados contidos no texto literário, agora eles são pensados como uma espécie de estímulo, destinado a induzir excitação no espectador e/ou a impeli-lo a gerar, ele próprio, novos significados. Enquanto antes a performatividade estava ao serviço da expressividade, agora ela é entendida como um potencial energético, capaz de suscitar um efeito. Num certo sentido, o conceito de uma nova arte dramática proposto por Meyerhold surge como uma inversão do conceito de encarnação – vira-o do avesso, por assim dizer.

Dos anos 60 do século passado em diante, nos espectáculos teatrais e de *performance art*, testam-se e desenvolvem-se modos de usar o corpo que, no que se refere à focalização e à apresentação da sua materialidade, se ligam a conceitos da vanguarda histórica e lhes dão continuidade. Distinguem-se deles, contudo, na medida em que não pressupõem o corpo como um material totalmente moldável e controlável; consequentemente, partem da duplicação «ser um corpo» e «ter um corpo», da coexistência do corpo fenoménico e do corpo semiótico. As utilizações do corpo encontram no «ser no mundo» corpóreo dos actores/performers o seu fundamento e a sua justificação. Abre-se, assim, a possibilidade de reintroduzir o conceito de encarnação, numa definição completa e radicalmente nova.

Neste contexto, revelaram-se muito produtivos e fecundos, sobretudo, quatro procedimentos, que foram e continuam a ser utilizados nos mais diversos tipos de espectáculos: *1*) inversão da relação do intérprete com o papel que desempenha; *2*) ênfase e exibição (do corpo) individual do intérprete; *3*) realce da fragilidade, da vulnerabilidade e das limitações do corpo (do intérprete); *4*) *cross-casting*. Não raro, dois ou mais destes procedimentos são combinados entre si.

1) Jerzy Grotowski definiu a relação do intérprete com o seu papel de um modo radicalmente novo. No seu entender, o actor não existe apenas para representar uma personagem e, neste sentido, para a encarnar. Pelo contrário, ele concebe o papel definido no texto do dramaturgo como um instrumento: «[...] o actor deve aprender a usar o seu papel como se do bisturi de um cirurgião se tratasse, para se dissecar a si próprio»[16]. O papel deixou de ser o objectivo da actividade do actor, para passar a ser, isso sim, apenas um meio para atingir outro fim: deixar o próprio corpo emergir como algo espiritual, deixá-lo emergir como espírito encarnado. A teoria dos dois mundos, sobre a qual assentava o velho conceito de encarnação, tornou-se obsoleta. O actor não empresta o seu corpo a uma entidade espiritual, encarnando assim algo espiritual – no caso concreto, significados previamente estabelecidos; leva, sim, o «espírito» a manifestar-se no seu corpo, conferindo a este *agency*.

Assim, na formação do actor, Grotowski renuncia a

> ensinar-lhe o que quer que seja [*sic*]; procuramos eliminar do seu organismo as resistências ao dito processo psíquico. O resultado é uma libertação do lapso de tempo entre impulso interior e reacção exterior, de tal maneira que o impulso já é uma reacção exterior. Impulso e acção coincidem: o corpo desaparece, arde, e o espectador não vê senão uma série de impulsos visíveis. O nosso caminho é, pois, uma *via negativa* – não um acumular de aptidões, mas a destruição de bloqueios.[17]

Para Grotowski, não é possível separar o «ser um corpo» do «ter um corpo». O corpo, para ele, não é um instrumento, nem um meio de expressão ou um material de criação de signos. Pelo contrário, a sua «matéria» é «queimada» na actividade do actor e através dela, e transformada em energia. O actor não domina o seu corpo – nem no sentido proposto por Engel, nem no proposto por Meyerhold; fá-lo, sim, tornar-se o próprio actor: o corpo age como espírito encarnado (*embodied mind*).

Grotowski descrevia o actor capaz desta prestação como um «santo»: «É um acto de revelação grave e solene. [...] É como um passo em direcção ao cume do organismo do actor, no qual consciência e instinto se conjugam.»[18] O vocabulário religioso relaciona implicitamente o actor com a figura do Cristo ressuscitado, que, através do seu sofrimento, adquire um corpo que é simultaneamente espírito e carne. O Cristo ressuscitado figura aqui como símbolo de um novo entendimento do ser humano, sobretudo um novo entendimento do corpo, no qual é abolida a tradicional separação entre corpo e espírito – o espírito é inteiramente encarnado, e o corpo completamente «espiritualizado».

Ryszard Cieślak terá sido, porventura, quem mais se aproximou da concepção do actor «santo» de Grotowski, em *O Príncipe Constante* (1965). A seu respeito, escreve o crítico Józef Kelera, na revista polaca *ODRA XI* (1965), o seguinte:

> O essencial [...] na realidade não reside no facto de o actor fazer um uso surpreendente da sua voz, nem no modo como usa o seu corpo quase nu para esculpir formas móveis de surpreendente expressividade; nem reside no modo como a técnica do corpo e da voz formam um todo único nos longos e extenuantes monólogos que, seja do ponto de vista vocal, seja do ponto de vista físico, raiam a acrobacia. Trata-se de algo muito diverso. [...] Até hoje, tenho aceitado com reserva expressões como «santidade secularizada», «acto de humildade» ou «purificação» usados por Grotowski. Hoje, reconheço que elas assentam na perfeição na personagem do Príncipe Constante. Do actor, emana como que uma luz psíquica. Não consigo encontrar nenhuma outra definição. Nos momentos culminantes do papel, toda a técnica emerge como que iluminada a partir de dentro [...]. Dir-se-ia que a qualquer momento o actor vai levitar... Ele está num estado de graça. E o «teatro cruel» que o circunda, com as suas heresias e os seus excessos, transforma-se num teatro em estado de graça.[19]

O próprio léxico escolhido pelo crítico sugere que o espectáculo *O Príncipe Constante* transcendeu, de facto, a teoria dos dois mundos, ao apresentar o corpo do actor como espírito encarnado (*embodied mind*). Os paralelos entre a *praxis* teatral de Grotowski e a filosofia tardia de Merleau-Ponty são verdadeiramente impressionantes. A filosofia da carne (*chair*) deste representa uma tentativa ambiciosa de fazer a mediação, de modo não dualista nem transcendental, entre corpo e alma, entre sensorial e não sensorial. A relação entre as duas grandezas é pensada de modo absolutamente assimétrico, isto é, em prol do corpo sensível. É através da «carne» que o corpo se liga ao mundo. Qualquer intervenção humana no mundo se faz com o corpo, tem de ser encarnada. Daí que, com a sua carnalidade, o corpo transcenda as suas funções instrumentais e semióticas.[20]

A filosofia de Merleau-Ponty abriu, pois, o caminho a uma nova utilização do termo «encarnação», tal como é hoje usado pela antropologia cultural, pelas ciências cognitivas e pela teatrologia. O que Merleau-Ponty fez para a filosofia, fez Grotowski, de modo absolutamente análogo, para o teatro. Com Ryszard Cieślak, surgiu em palco um actor que superava o dualismo entre corpo e espírito – o corpo aparece «iluminado» e o espírito manifesta-se encarnado. Invertendo, de certo modo, a relação entre o actor e o papel desempenhado, Grotowski criou a premissa para uma nova definição do conceito de encarnação. Encarnar significa, aqui, levar a que se manifeste, com e através do corpo, algo que apenas existe por meio do corpo. Quer isto dizer que, quando uma personagem – neste caso, o príncipe constante Fernando – se manifesta com e através do corpo de Ryszard Cieślak, ela fá-lo apenas na sua unicidade ligada a este corpo específico. O seu fundamento existencial e a condição da sua possibilidade residem no «ser no mundo» corpóreo do actor. Ela existe apenas na prestação física do actor, e é criada quer pelos actos performativos, quer pela corporeidade específica deste.

2) O segundo procedimento, a ênfase e exibição do (corpo do) intérprete/performer individual, explicita esta nova definição, buscando e pondo em evidência os elementos básicos da encarnação, com base na premissa do primeiro procedimento. Este procedimento é praticado de modo especialmente consequente e evidente por Robert Wilson, que toma como ponto de partida a corporeidade específica de cada actor: «Observo o actor, analiso-lhe o corpo, ouço-lhe a voz, e então, em conjunto com ele, procuro fazer a peça.»[21] Desde o início da sua actividade, em finais dos anos 60, que Wilson se concentrou nas características individuais de cada actor amador, pessoa com deficiência, estudante de arte dramática, performer ou actor com quem estivesse a trabalhar. Acerca de Christine Oesterlein, por exemplo, dizia ele, por ocasião do seu trabalho em *Death, Destruction & Detroit II* [Morte, destruição e Detroit II] (1987):

> Bem vêem, numa actriz como Christine Oesterlein, os olhos são extremamente expressivos, mesmo quando quase não se mexe. É tão fascinante e penetrante! [...] Às vezes, está cheia de energia, mesmo estando simplesmente sentada. São poucos os que têm esta força em palco [...]. A maioria dos actores pareceriam estátuas, mas ela é sempre muito viva e perigosa, misteriosa. [...] Há nela algo de muito especial que só muito poucos conseguiriam. Sei logo que aquilo foi feito para ela.[22]

Se observados segundo critérios convencionais, os actores cujo «génio específico» foi libertado por Wilson – nas palavras de Ivan Nagel – fazem muito pouco em cena: entram e atravessam o palco, permanecem de pé ou sentam-se, ficam sentados imóveis numa cadeira ou estão presos a uma corda que pende da teia; levantam uma mão, um braço, uma perna, e/ou esboçam um esgar sorridente. Ou seja, por um lado, executam movimentos que, num certo sentido, constituem o vocabulário básico do palco: entrar em cena, atravessar o palco, ficar de pé, sentar-se, estar sentado, deitar-se, estar deitado, levantar-se, ir-se embora. Por outro, assumem posições manifestamente inusitadas: estão pendurados numa corda (*Golden Windows*, Munique, 1982), ficam em equilíbrio em cima de uma escada (*the CIVIL warS*, Colónia, 1984). Todos os movimentos são executados segundo padrões geométricos e rítmicos, quase sempre em câmara lenta e repetidos várias vezes.

É sobretudo este tipo de movimento que atrai a atenção dos espectadores para a *fisicalidade* individual de cada um dos actores. Poder-se-ia objectar que estes movimentos, executados mecanicamente e obedecendo a um rígido esquema geométrico e rítmico, acabam por apagar a especificidade individual do corpo e levar a que todos os corpos se assemelhem uns aos outros. Impõe-se reconhecer, no entanto, que a execução aparentemente mecânica e repetitiva do movimento por cada um dos corpos a seu bel-prazer permite pôr em evidência, de modo mais eficaz do que a chamada expressão individual, a verdadeira especificidade de cada corpo. No teatro de Wilson, os corpos dos actores, movendo-se no palco e atravessando-o, quase se tornam o tema mais importante e o objecto do espectáculo. A apresentação do seu ser específico concretiza aquilo a que Arthur Danto chamou a «transfiguração do banal»[23]. Mediante o seu ser presente no palco, os corpos dos actores sofrem uma transfiguração.

O acto de transfiguração é mais acentuado graças ao uso da luz. Na encenação de *Hamletmaschine* (Thalia Theater, Hamburgo, 1986), por exemplo, uma mulher, sentada a uma mesa, coçava a cabeça e ria, enquanto outra declamava as falas de Ofélia: «Com as minhas mãos ensanguentadas, rasgo as fotografias dos homens que amei.» A luz, vinda de cima, incidia sobre a primeira mulher. Em *Parzifal* (Thalia Theater, Hamburgo, 1987), Christopher Knowles entrava em cena a cantar (uma canção de uma nota só) e, ao mesmo tempo que mantinha em equilíbrio sobre a cabeça um tabuleiro, girava sobre si mesmo. E onde quer que cantasse e girasse em torno de si mesmo, acendia-se uma luz vinda do chão. Em *Lear* (Schauspielhaus Frankfurt, Bockenheimer Depot, 1990), no momento em que Marianne Hoppe parava de falar e de se movimentar, acendia-se uma luz clara, ofuscante. O *contre-jour*, o contraluz – a iluminação preferida de Wilson –, permite que os corpos dos actores ou dos performers, os seus gestos e os seus movimentos surjam inundados pela luz, fazendo-os resplandecer na sua individualidade específica.

Para tal, contribui um outro procedimento. Habitualmente, Wilson trabalha com um fundo de cena plano, frequentemente uma tela que serve de superfície para a projecção de filmes e dos reflexos de luz, ou para a apresentação de pinturas abstractas. Em regra, Wilson prefere pôr os actores/performers a executar os seus movimentos numa posição paralela ao fundo de cena, pelo que se tem a impressão de que a corporeidade do actor se dilui na dimensão plana da imagem, sempre que a sua tridimensionalidade não é expressamente realçada pela utilização simultânea de contraluz e de *overhead light*. Nos espectáculos de Wilson, é frequente o momento em que o corpo do actor parece transpor o palco e converter-se na imagem plana, o momento em que a tridimensionalidade daquele corpo absolutamente especial e individual ameaça desaparecer na superfície plana, sem que tal de facto aconteça.

Interpretaram-se os procedimentos adoptados por Wilson para fazer surgir a individualidade do corpo do performer – em particular, a lentidão dos movimentos e a sua repetição, segundo um esquema geométrico e rítmico – como destinando-se a dessemantizar e a desconstruir a categoria da personagem dramática. A *slow motion* e as repetições, mas também o desempenho dos mesmos esquemas por diferentes performers, levariam os espectadores a deixarem de ter a percepção dos gestos e dos movimentos do performer enquanto sinais de gestos e movimentos de uma personagem, ou do seu estado de espírito, mesmo no caso em que o performer, em virtude do traje ou das indicações constantes do programa, seja identificado com uma personagem. A atenção dos espectadores orientar-se-ia, pois, para a cadência, a intensidade, a força, a energia, a direcção, etc., dos movimentos e, deste modo, para a materialidade específica do corpo do performer e para a sua corporeidade específica, individual.

Pode concordar-se com este argumento, no sentido em que, de facto, o corpo do performer e a personagem não constituem uma unidade em que o corpo individual do performer se anula na personagem – pelo contrário, ambos estão claramente separados. Também aqui, à semelhança do que acontece em Grotowski, a tarefa do performer não é, manifestamente, representar uma personagem. O actor realça a sua própria corporeidade como indivíduo, destacando-a literalmente como corpo artístico por si criado, com a ajuda da roupa e da maquilhagem. A referência a

uma personagem surge, pois, como acidental, não sendo utilizada nunca como pretexto para a entrada em cena de um performer. Ele pode, inclusive, entrar em cena com o seu próprio nome.

Contudo, não deve concluir-se daqui que os seus movimentos sejam totalmente dessemantizados. Eles significam, sim, aquilo que executam – por exemplo, levantar a mão da altura da cintura à altura dos olhos em 45 segundos – e, neste sentido, são auto-referenciais e constituem uma realidade específica. Simultaneamente, o processo de intensificação da performatividade é muitas vezes acompanhado por uma pluralização da oferta de significados: os movimentos podem despertar no espectador as mais diversas associações, lembranças e fantasias.[24]

Do mesmo modo, também não se pode concluir que a categoria de personagem se tenha tornado aqui obsoleta – ela é tão-só sujeita a uma redefinição, se bem que radical. A personagem deixa de ser definida pelo estado de espírito que o actor/performer deve exprimir com o próprio corpo, para passar a ser o que é criado e se manifesta através dos actos performativos com que o performer produz e manifesta a sua corporeidade. Se a atenção do espectador é orientada para a *physis* individual do performer, na sua materialidade específica, tal significa tão-só que ela é dirigida para a única condição de possibilidade para o aparecimento de algo de semelhante a uma personagem. Para lá da *physis* individual do actor/performer, não existe personagem. É o distanciamento evidente entre performer e personagem, precisamente, que, nos trabalhos de Wilson, realça essa circunstância.

3) Enquanto Wilson obtém muitas vezes este efeito mediante a transfiguração do corpo do performer, o grupo Societas Raffaello Sanzio obtém-no pondo em cena corpos monstruosos, desfigurados, «malditos», corpos que parecem ter escapado de um inferno brueghelíano. Vêem-se em cena actores cujos corpos se desviam manifestamente da «norma», decrépitos, degradados, e simultaneamente uma fisicalidade excessiva, de tal modo que os espectadores começam a ter suores frios, as mãos tremem-lhes, a respiração abranda ou acelera, sentem-se assustados, repugnados, amedrontados e envergonhados. Em *Giulio Cesare* (Hebbel-Theater, Berlim, 1998), por exemplo, havia um velho inválido, frágil, que mal conseguia manter-se de pé, e a sua debilidade era, ao mesmo tempo, comovente e assustadora (César). Outro dos actores/performers já fora submetido a uma operação às cordas vocais. Tinha um microfone na laringe para tornar audíveis as suas tormentosas e afónicas tentativas de articular o que quer que fosse, recordando constantemente aos espectadores a sua ferida, a sua enfermidade, a sua deficiência (António). Cícero era um gigante obeso, seminu, com as dimensões de um lutador de sumo, e parecia afogar-se na gordura do próprio corpo; o gorro que lhe cobria a cara reforçava a impressão de se estar perante um monstro sem rosto nem identidade. Da companhia faziam ainda parte duas actrizes anorécticas, que pareciam estar entre a vida e a morte (uma delas morreu pouco antes da apresentação do espectáculo em Berlim e foi substituída por uma bailarina magríssima). A fisicalidade individual dos actores tinha um efeito tão imediato e perturbador nos espectadores, que estes se sentiam incapazes de estabelecer qualquer tipo de relação com as personagens que deveriam ser representadas – o que não exclui que, num caso ou noutro, se pudesse interpretar retrospectivamente os seus corpos em conformidade com as personagens retratadas. Durante o espectáculo, a fisicalidade dos actores não era percepcionada como sinal identificativo de uma personagem, e sim na sua materialidade específica.

Mas o facto de ser difícil, se não mesmo impossível, ter a percepção do corpo do actor e interpretá-lo como símbolo de uma personagem não significa que o acto de percepção se realizasse sem uma atribuição de significado. Com efeito, a corporeidade ali criada surgia marcada pela idade, pela doença, pela degradação e pela morte ou pelo excesso. Daí, precisamente, que tivesse um efeito tão devastador nos espectadores, daí que desencadeasse de imediato reacções fisiológicas e afectivas. O facto de, no final do espectáculo, ser possível estabelecer um nexo interpretativo entre as *physis* individuais dos actores e as personagens a elas associadas pode entender-se como um processo de distanciação, por meio do qual se procurava remover ou dominar a ameaça imediata que parecia emanar daqueles corpos. Durante o espectáculo, o corpo fenoménico do actor só era corpo semiótico na sua fenomenalidade específica, ou seja, na medida em que apresentava os sinais da velhice, da doença, da morte, do apagamento da individualidade, induzindo, por isso, o medo.[25]

Aos olhos do espectador, o corpo do actor e a personagem dissociavam-se, não em virtude de procedimentos performativos específicos, como a *slow motion*, a repetição ou a execução de um esquema rítmico e geométrico, mas em virtude do «ser no mundo» corpóreo dos actores que se encarna no próprio acto de aparecer e se reforça depois em todos os outros actos de encarnação. De certo modo, criava-se um círculo vicioso: o «ser no mundo» corpóreo do actor, o seu corpo fenoménico, tinha um efeito tão chocante no espectador que lhe tornava difícil, se não mesmo impossível, interpretá-lo simultaneamente como signo semiótico em relação a uma personagem. Porém, com isto, o espectador perdia a capacidade de instituir e de manter uma distância entre o próprio corpo e o do actor, o que o expunha novamente, deixando-o quase indefeso perante o efeito exercido pelo corpo fenoménico do actor. O efeito originado pelos actores não tinha, pois, que ver com a personagem que representavam, nem era causado por procedimentos específicos relacionados com técnicas de interpretação; dependiam, sim, antes de mais, da singularidade do seu corpo fenoménico individual, que aparecia, de um modo especial, como presente.

4) Antes de analisar estes procedimentos em relação à *performance art* e à arte- acção, gostaria de abordar o *cross-casting* como mais um método capaz de chamar a atenção dos espectadores para o corpo fenoménico dos actores, e de separar o intérprete e o seu corpo da personagem.

Na sua encenação de *O General do Diabo*, de Carl Zuckmayer (Volksbühne da Rosa-Luxemburg-Platz, Berlim, 1996), Frank Castorf atribuíra o papel do general Harras a dois actores distintos: na primeira parte do espectáculo, até ao intervalo, a Corinna Harfouch e, na segunda, a Bernhard Schütz. Na sua primeira aparição em cena, Corinna Harfouch

vestia uma farda de general alemão da Luftwaffe da Segunda Guerra Mundial. Por baixo do boné, tinha a cabeça rapada. Interpretava as falas acentuadamente masculinas do general Harras com uma voz feminina, se bem que num tom rouco e áspero. Em contrapartida, os gestos e os movimentos eram marcadamente «masculinos». Para o público, era evidente que o papel de Harras estava a ser «desempenhado» por uma mulher; desde o início que ele tinha dificuldades em ver na actriz Corinna Harfouch a personagem do general Harras.

As dificuldades e frustrações do público foram aumentando ao longo do espectáculo – por exemplo, quando Corinna Harfouch começou a desabotoar a farda e a despir-se; por baixo, a actriz trazia um *body* com múltiplos buracos que permitia reconhecer o seu corpo, sem margem para dúvidas, como um corpo feminino. Sentou-se ao colo do parceiro, Kurt Naumann (Hartmann), que acabara de confessar ao general ter-se apaixonado por Pützchen, mas que esta o rejeitara em virtude da sua genealogia «racialmente» duvidosa. As mãos de Harfouch tocavam na cintura e nas ancas de Naumann, descendo depois lentamente para as coxas. Durante todo esse tempo, ia dizendo o discurso do general em que este falava da proveniência da Renânia como o melhor «certificado racial» possível, ao que o interlocutor respondia invariavelmente: «Sim, meu general.» A cena era profundamente incomodativa. O aspecto exterior da actriz apresentava poucos traços que remetessem para uma personagem masculina. Tratava-se, inequivocamente, de uma mulher sentada ao colo de um homem. No entanto, ela não se comportava como uma mulher que procura seduzir um homem, mas como alguém prestes a cometer uma violação. A fala de Corinna Harfouch, contudo, contradizia os dois pontos de vista. Pergunta-se: a actriz agia como a personagem do general Harras, como a actriz Corinna Harfouch ou como a actriz que interpretava outro papel? Uma personagem masculina fictícia tentava violar outra personagem masculina fictícia? Estaria Corinna Harfouch a procurar seduzir uma personagem masculina fictícia, ou o seu colega Kurt Naumann? Ou estaria a interpretar um papel totalmente diferente, em que tentava seduzir ou violar outro qualquer?[26] Os espectadores não estavam em posição de tomar uma decisão clara. O corpo inegavelmente feminino e o comportamento inegavelmente masculino, remetendo para a personagem masculina do general Harras, divergiam irremediavelmente.[27]

Também aqui se tratava das condições em que se pode criar uma personagem. A feminilidade do corpo de Corinna Harfouch remetia para o seu «ser no mundo» corpóreo. O seu corpo fenoménico não podia ser separado do corpo semiótico artisticamente criado, o general Harras, nem diluir-se nele. Mas, por outro lado, isto não quer dizer que a personagem não podia separar-se desse corpo fenoménico: ela era, precisamente, esse corpo particular em que aparecia; existia em cena graças, apenas, a essa corporeidade específica, não tendo existência fora dela.

Depois do intervalo, quando Bernhard Schütz assumiu o papel do general Harras, tudo isto se tornou por de mais evidente. A personagem a que deu vida nada tinha que ver com a anterior, não porque ele e Corinna Harfouch tivessem «concepções» diferentes acerca dela, mas porque o seu corpo fenoménico era outro – coisa que a feminilidade e a masculinidade do corpo realçavam de modo ainda mais drástico.

Os procedimentos descritos até agora, pesem embora algumas diferenças notórias, têm em comum a capacidade de chamarem enfaticamente a atenção para o carácter específico e para a individualidade do corpo fenoménico do performer/actor. Pode acontecer que a personagem desapareça temporariamente, como acontece em *Giulio Cesare*, mas, em geral, tais procedimentos não representam uma tentativa de fazer desaparecer a personagem, destinando-se, sim, a perturbar profundamente a nossa percepção, que oscila entre a percepção do corpo fenoménico do intérprete e a focalização na personagem. Enquanto as técnicas de encenação e de interpretação – ou, no caso da Societas Raffaello Sanzio, a iniludível «anormalidade» dos corpos dos actores – procuram não só dirigir a atenção para o corpo fenoménico do/da intérprete, mas também fixá-la nele, a dramaturgia proporciona à percepção a possibilidade de, de vez em quando, se deslocar para a personagem, com maior ou menor frequência, consoante a situação e o tipo de espectáculo. Tal significa que a exibição da corporeidade individual específica do actor/performer provoca uma multi-estabilidade perceptiva do género da que conhecemos há muito como multi-estabilidade perspectiva, paradoxos visuais (por exemplo, rosto ou vaso/ornamento) e ambiguidade de referencialidade (por exemplo, cabeça de coelho ou bico de ganso, rosto ou personagem com casaco de peles).[28] As causas desta oscilação da percepção ainda não são claras. Que acontece quando um espectador começa por percepcionar e experienciar um certo movimento de um actor na sua específica energia, intensidade, plasticidade, direcção e ritmo, e o capta depois, de repente, como um apelo, uma ameaça ou qualquer outra coisa proveniente de uma personagem e, em simultâneo, o experiencia, porque a corporeidade específica do actor o impressiona de um modo particular? Deve-se tal processo exclusivamente, ou, pelo menos, principalmente, aos procedimentos dramatúrgicos e cénicos que procuram induzir a percepção do espectador a mudar de direcção? Ou será que, neste caso, também está em jogo – e, se sim, em que medida – a disposição específica do sujeito que percepciona, o qual, consciente ou inconscientemente, de quando em vez «sintoniza» diferentemente a própria percepção? Ou será que a deslocação ocorre independentemente dos procedimentos cénicos e dramatúrgicos e sem qualquer intenção por parte do sujeito percipiente? Seja como for, a percepção estética realiza-se, aqui, como uma oscilação entre a focalização no corpo fenoménico e a focalização no corpo semiótico do actor/performer. Neste sentido, ela põe o sujeito percipiente numa situação de «nem cá nem lá», de «betwixt and between».

Enquanto no teatro realista e psicológico se postula recorrentemente, a partir do século XVIII, que o espectador tenha a percepção do corpo do intérprete meramente como corpo da personagem – o que, como as reflexões de Simmel já haviam mostrado, tem necessariamente de permanecer como um postulado que não pode ser satisfeito –, no teatro contemporâneo joga-se com a multi-estabilidade perceptiva; no foco do interesse está o momento em que a percepção salta do corpo fenoménico do actor para a personagem e vice-versa, o momento em que o corpo real do actor, ou a personagem fictícia, é posta em primeiro plano e focalizada uma vez por outra, o momento em que o sujeito que percepciona se encontra no limiar entre estes dois tipos de percepção. Mais à frente, analisaremos em pormenor este oscilar da percepção enquanto fenómeno estético, sobretudo no que concerne uma estética do performativo.[29]

O facto de designarmos com o mesmo nome – Hamlet, Fernando, Cícero, general Harras – personagens constituídas de modo diverso – pelo leitor, através da linguagem do texto; pelos vários actores, através da representação; e pelo espectador, através da sua percepção – sugere que a teoria dos dois mundos continua a ser válida. A personagem existe, em primeiro lugar, no texto, onde o leitor a encontra como fictícia, e esta personagem fictícia é encarnada pelos vários corpos reais dos actores; ela simplesmente assume uma forma diferente nos vários espectáculos. Admitamos agora que estas personagens que designamos com o mesmo nome possam ter uma certa parecença de família – para usar uma expressão de Wittgenstein –, exactamente como designamos por «jogos» os mais diversos tipos de jogos. No entanto, para contrariar a força sugestiva contida no facto de designarmos com o mesmo nome personagens constituídas de maneiras diferentes, impõe-se realçar que o corpo fenoménico do actor não funciona como *medium* e signo da personagem constituída textualmente; a personagem que aparece em cena, enquanto personagem específica, não pode ser pensada sem o «ser no mundo» específico do actor/performer, nem tem existência própria fora do seu corpo fenoménico individual, que *não* pode eliminar.

É isto, precisamente, que se encontra subjacente à radical redefinição do conceito de encarnação. Ao acentuar o «ser no mundo» físico dos seres humanos, a encarnação cria a possibilidade de o corpo funcionar e ser concebido, entre outras coisas, como objecto, sujeito, fonte de construções simbólicas, suporte material para a codificação de signos e produto de inscrições culturais. Há muito que este facto óbvio é descurado e, consequentemente, excluído não apenas do âmbito teórico dos estudos literários e da teatrologia, mas também da antropologia cultural. Até recentemente, esta privilegiou o corpo como tema e objecto da sua análise, ou examinou-o como fonte da construção de símbolos em contextos discursivos referentes a domínios culturais diversos, como por exemplo o da religião e o das estruturas sociais. Consequentemente, a metáfora explicativa da «cultura como texto» dominou a antropologia cultural. Thomas Csórdas opôs-lhe o conceito de *embodiment*/encarnação, que ele define como «fundamento existencial da cultura e do si-mesmo»[30], contrapondo ao conceito da representação o conceito da «experiência vivida», do «experienciado». Apoiando-se em Merleau-Ponty, Csórdas censura às definições do conceito de cultura elaboradas no âmbito dos estudos culturais o facto de «nunca terem tomado seriamente em consideração a ideia de que a cultura se funda no corpo humano»[31]. Este ponto de vista constitui, em sua opinião, a premissa fundamental que confere sentido à discussão acerca da cultura e do corpo.

Trata-se, pois, de pôr o corpo numa posição paradigmática comparável à que é ocupada pelo texto, em vez de o subsumir no paradigma textual. Para isto mesmo deveria servir o conceito de *embodiment*/encarnação; este abre um novo campo metodológico em que o corpo fenoménico, o «ser no mundo» corpóreo do homem, constitui a condição de possibilidade de toda e qualquer produção cultural. O conceito de encarnação deve, pois, funcionar como uma instância de correcção metodológica relativamente ao poder explicativo dos conceitos de «texto» ou de «representação». Isto é igualmente válido para as ciências cognitivas, que tomam cada vez mais em consideração o corpo no seu todo e não apenas os dados neurofisiológicos. Hoje em dia, as correntes mais importantes de investigação, como o *enactivism*[32] e o *experientialism*[33], partem do pressuposto de que a cognição deve ser entendida e investigada como *embodied activity*, e que o espírito é sempre encarnado.

Este conceito de *embodiment*/encarnação, como se mostrou nos argumentos expostos neste capítulo, também é central para uma estética do performativo: os actos performativos mediante os quais se produz a corporeidade constituem processos de encarnação que ocorrem no sentido indicado por este conceito, independentemente do facto de com eles se criar uma personagem – como em quase todos os exemplos atrás citados – ou não – como acontece com frequência na arte-acção e na *performance art*.

O grande poder explicativo do conceito de encarnação, tendo em vista a arte-acção e a *performance art*, surge claramente nas performances em que os artistas se envenenam, se ferem, violentam os próprios corpos das maneiras mais diversas ou, como no caso de Marina Abramović em *Lips of Thomas* ou *Rhythm 0*, se expõem a um perigo de morte. O que quer que seja que os artistas produzam com o próprio corpo deixa nele vestígios visíveis, que remetem para um processo de transformação. Ao produzirem a própria corporeidade, específica e individual, eles executam actividades através das quais encarnam a fragilidade do seu corpo, o seu estar à mercê da violência, a sua vitalidade e a exposição ao perigo que daí resulta. As feridas que se auto-infligem ou que deixam que outros lhes inflijam evidenciam e ampliam a contínua transformação a que os organismos vivos estão sujeitos, tornando-a acessível à percepção.

O performer americano Chris Burden realizou, à semelhança de Marina Abramović, uma série de performances em que se feria ou punha em perigo a própria vida. Em *Five-Day-Locker-Piece* (1971), depois de ter jejuado vários dias, fechou-se durante cinco dias num armário com 60 centímetros de altura, 60 centímetros de largura e 90 centímetros de profundidade, na Universidade de Irvine. Noutro armário colocado por cima deste, havia um contentor de 15 litros cheio de água. Um tubo transportava a água do contentor superior para o contentor onde Chris Burden se encontrava fechado e por baixo do qual havia um contentor vazio, também com 15 litros de capacidade. Mal Burden ficasse fechado à chave dentro do armário, o público deveria abandonar a sala, que foi também fechada à chave e só seria reaberta cinco dias depois. Na sua peça *Shoot*, do mesmo ano, Burden mandou que disparassem sobre o seu braço esquerdo de uma distância de cinco passos. Em *Through the Night Softly*, realizado na Main Street de Los Angeles em Setembro de 1973, caminhou nu e com as mãos atrás das costas uns bons 15 metros, por cima de estilhaços de vidro, respirando com dificuldade e sangrando de múltiplas feridas causadas pelos vidros. Quase não havia espectadores, apenas alguns transeuntes ocasionais (a acção foi filmada). *Trans-Fixed* (Venice, Califórnia, 1974) foi apresentada dentro e fora de uma pequena oficina na Speedway Avenue, em Venice. Burden pôs-se de pé em cima do pára-choques traseiro do seu Volkswagen, flectiu as costas para trás e estendeu os braços sobre o tejadilho do carro. As suas mãos foram fixadas ao tejadilho com pregos, que as atravessavam de um lado ao outro. A porta da oficina foi depois aberta, e o automóvel empurrado para a rua. Ao mesmo tempo que se apresentava assim crucificado aos espectadores, o motor da viatura roncava no máximo. Dois minutos depois, Burden foi retirado, o carro foi de novo empurrado para dentro da oficina e a porta fechada.[34]

Os elementos rituais presentes nas performances de Abramović e de Burden são por de mais evidentes, encontrando-se também noutros artistas que deram vida e desenvolveram o «género» de performance de automutilação. Michel Journiac, por exemplo, em *Messe pour un corps* (1969), fez jorrar o próprio sangue diante dos espectadores para depois fazer com ele um pudim que lhes oferecia («Tomem, este é o meu sangue…»). Em *Rituel pour un mort* (1976), infligia queimaduras em si próprio com um cigarro. Ainda mais radical era o modo como Gina Pane lidava com o próprio corpo. Desde o primeiro trabalho, *Projets de silence* (1970), e sobretudo nos que se seguiram a

Escalade Sanglante (1971) – onde, descalça e sem qualquer protecção nas mãos, trepava por uma estrutura semelhante a uma escada, com arestas pontiagudas e cortantes –, a artista expôs-se reiteradamente a graves perigos para o corpo e para a própria vida, como em *Sang, lait chaud* (1972), *Transfert* (1973), *Psyché* (1974) e *Le cas n. 2 sur le ring*. Assim, engoliu cerca de 300 gramas de carne picada podre enquanto via o telejornal numa posição extremamente incómoda; fez vários ferimentos em si própria com uma lâmina de barbear; gargarejou com leite durante horas a fio, até o sangue se misturar com o líquido que era cuspido; partiu vidro com a boca, e uma placa de vidro com o corpo; caminhou sobre uma grelha com uma fogueira por baixo, com as chamas a lamberem-lhe continuamente os pés descalços, como num ordálio medieval...[35]

Os ferimentos que estes artistas se auto-infligiram e os perigos a que se expuseram trazem-nos à memória, em certa medida, as práticas culturais com que freiras, monges, mártires, santos – e loucos – procuravam reproduzir o auto-sacrifício de Cristo. Contudo, seria enganador pretender equiparar as performances a essas práticas, ou avaliá-las com base nelas. No caso dos ritos auto-sacrificiais, o horror e o prazer sado-voyeurista era atenuado e transformado pelo facto de, no contexto de uma cultura cristã, o sacrifício de si próprio ser percepcionado e interpretado como uma imitação do sacrifício de Cristo, e parecia garantir aos espectadores, de modo mágico, a própria integridade física e o próprio bem-estar corporal. As performances em causa, pelo contrário, prescindiam de um tal contexto. Como performances artísticas, podiam aludir a essas práticas culturais e até, talvez, evocar o seu contexto, mas não eram executadas nem percepcionadas como se lhes pertencessem.

As performances conseguiam desenvolver a sua eficácia específica precisamente por lhes faltar esse contexto. Expunham os espectadores a acções mediante as quais os actores rompiam os limites do próprio corpo e exerciam violência sobre ele – fazendo o que os espectadores temiam e procuravam evitar –, sem mitigarem a brutalidade dessa violência, remetendo para uma realidade que conferisse um sentido superior e transcendente a tais acções ou que, como por magia, poupasse os espectadores. Pelo contrário, estes eram confrontados com essa brutalidade completamente desprotegidos, e entregues ao horror ou ao prazer sado-voyeurista. Pode, pois, supor-se que, com a percepção, tenham sido desencadeadas fortes reacções fisiológicas, afectivas, energéticas e motrizes, ameaçando apoderar-se dos espectadores.[36]

Um tal efeito deve-se ao facto de os artistas, com os ferimentos que se auto-infligiam, não expressarem um qualquer significado, no sentido da teoria dos dois mundos, mas encarnarem a violência exercida contra eles próprios no sentido mais verdadeiro da palavra. Se o novo conceito de encarnação se refere a tudo o que é gerado através dos actos performativos com os quais o performer produz, antes de mais, a própria corporeidade, então ele revela-se especialmente adequado para abarcar o que os artistas executavam nas performances de automutilação.

*

Grotowski definia como «santo» o actor capaz de emprestar *agency* ao seu corpo, encarnando-o quer no sentido de «ser um corpo», quer no de «ter um corpo», e definia esta encarnação como um «acto de revelação». O crítico Kelera utilizou, em relação a Ryszard Cieślak, as expressões «iluminação» e «estado de graça». A propósito do teatro de Wilson, falei de corpos «transfigurados» e de processos de «transfiguração»; relativamente ao *Giulio Cesare* da Societas Raffaello Sanzio, falei de corpos «malditos», que pareciam saídos de um inferno brueghelíano, e, relativamente às performances de automutilação, falei de «violência ritual». Há boas razões para usar esta terminologia religiosa ou, pelo menos, com conotação religiosa. Com ela, *não* se pretende sacralizar o corpo do actor/performer, nem tão-pouco sugerir essa sacralização. Pelo contrário, este vocabulário deveria remeter explicitamente para o facto de o corpo humano – como já fora reconhecido por Craig – não representar um material semelhante a qualquer outro, passível de ser trabalhado e modelado como muito bem se queira, mas sim um organismo vivo, em permanente devir, num processo de constante e persistente transformação. Para ele não existe uma *condição do Ser*; ele conhece o Ser apenas como Devir, como processo, como mudança. Com cada batimento de pálpebras, cada inspiração, cada movimento, o corpo recria-se, fica diferente, encarna-se novamente. Por este motivo, ele mantém-se não disponível. O ser-no-mundo próprio do corpo, que não *é*, *devém*, contradiz veementemente todo e qualquer conceito de obra. O corpo torna-se obra apenas através da sua mortificação, como cadáver. Só assim alcança, pelo menos transitoriamente,

um estado permanente, que, contudo, apenas se mantém mediante um embalsamamento, que impeça a sua decomposição. Uma vez nesse estado, ele pode ser trabalhado, tratado e modelado não só no âmbito de processos rituais, mas também em processos artísticos – como mostrou cabalmente Gunther von Hagen na sua exposição *Körper-Welten*. Enquanto corpo vivo, contudo, ele opõe-se obstinadamente a toda e qualquer tentativa de o qualificar como obra de arte ou de fazer dele uma obra de arte. O actor/performer não transforma o seu corpo vivo numa obra de arte; submete-se, sim, a processos de encarnação, nos quais o corpo vivo se torna outro, transforma-se, recria-se – e acontece.

Não é, pois, por acaso que, com a ênfase que põem na corporeidade, os espectáculos de teatro, de arte-acção e de *performance art* não podem ser descritos nem apreendidos como obras de arte, são incomensuráveis com a ideia de obra de arte. Tal pode também ser entendido, entre outras coisas, como uma reacção à crescente mediatização da cultura. Norbert Elias descreveu o processo civilizacional como um processo de abstracção progressiva, no qual a distância do ser humano relativamente ao seu próprio corpo e ao corpo dos outros seres humanos é cada vez maior.[37] No século XX, este processo alcançou o zénite com a invenção e a difusão dos novos *media*: os corpos volatilizam-se em representações mediáticas que, apesar da aparente proximidade, se entrincheiram e se subtraem a todo o tipo de contacto. Às fantasias do corpo virtual, do corpo astral tecnologicamente reproduzível que daí resultam, o teatro e a *performance art* contrapõem resolutamente o ser-no-mundo corpóreo do actor/performer e o conceito de *embodied mind* que lhe está associado. Não é mediante uma abstracção crescente por meio da representação tecnológica e computorizada que o homem aproxima o seu corpo do corpo divino transfigurado – um corpo que, mesmo na transfiguração, permanece «carne» e organismo vivo –, mas na constante recriação do próprio corpo como aquilo que constitui a sua especificidade: como dialéctica entre «ser corpo» e «ter corpo», como organismo vivo dotado de consciência. Ao dirigirem a atenção do espectador para o ser-no-mundo corpóreo, específico e individual do intérprete, para os actos performativos específicos com os quais ele gera a própria corporeidade, o teatro e a *performance art* parecem estar a dizer: «Vejam este corpos que querem fazer desaparecer em nome de um outro, vejam o seu sofrimento e a sua luminosidade, e compreenderão – eles mostram-se como aquilo em que vocês querem tornar-se: corpos transfigurados.» Há muito que a *promesse de bonheur* do processo civilizacional se cumpriu nestes corpos.

Aqui, o corpo do performer recupera a aura – que Castorf iluminara em *O Idiota* abolindo-a – progressivamente roubada pelo processo civilizacional. No teatro e na *performance art*, o corpo humano – em especial, o que sofre, está doente, ferido ou moribundo – opõe-se, na sua unicidade e no seu carácter de acontecimento, às imagens reproduzidas à exaustão pelos *media* tecnológicos e electrónicos. Banhado de luz e «esplendoroso como no primeiro dia»*, apesar da sua fragilidade.

---

* No original, «herrlich wie am ersten Tag»: J. W. von Goethe, «Prolog im Himmel», *Faust, eine Tragödie.* (*N.T.*)

Presença

A análise acima suscita uma série de perguntas: a reauratização da aura, no sentido benjaminiano, equivale à presença? A presença refere-se ao corpo enquanto presença, sem considerar determinados processos de encarnação que este, em permanente transformação, cumpre incessantemente? Ou será que se refere apenas a alguns processos de encarnação específicos, como os processos de encarnação do «ser um corpo»? E porque estaria esta presença à altura de cumprir uma promessa de felicidade?

No discurso estético actual, atribui-se a presença enquanto qualidade estética não apenas – nem em primeiro lugar – ao corpo humano, mas também, se não predominantemente, aos objectos do mundo empírico que nos rodeia e também, em parte, aos produtos dos *media* tecnológicos e electrónicos. Começarei por me ocupar da presença exclusivamente relacionada com o corpo do intérprete para, logo em seguida, verificar se o conceito assim definido pode, no contexto de uma estética do performativo, ser utilizado de modo adequado e frutífero em relação a objectos do mundo que nos rodeia e a produtos dos *media* tecnológicos e electrónicos.

Se é certo que só nas últimas décadas adquiriram primazia no discurso estético, os termos «presença» e «presença aqui e agora», ou os seus equivalentes históricos, dominaram os debates teóricos sobre teatro desde o início, em especial os conduzidos pelos Padres da Igreja e a chamada *Querelle de la moralité du théâtre*, no século XVII. No seu tratado *Le Comédien*, de 1747, Rémond de Sainte-Albine resume o estado da polémica na época, quando, a título de introdução, compara pintura e teatro: «O pintor limita-se a representar os acontecimentos. O actor, em certa medida, fá-los acontecer de novo.»[38] Dois séculos e meio depois, o encenador Peter Stein chega a uma conclusão idêntica quando – continuando a estabelecer uma comparação com a pintura – exalta o «milagre» do teatro, que permite ao actor «poder dizer, ainda hoje: sou Prometeu. [...] Se hoje alguém pintar como Piero della Francesca e disser: uso cores feitas de casca de ovo, trata-se, na melhor das hipóteses, de um imitador. O actor, pelo contrário, não imita, encarna o papel como há 2500 anos».[39]

Sainte-Albine e Stein insistem ambos no facto de, em teatro, os acontecimentos se referirem sempre a um aqui e agora, directamente diante dos olhos e dos ouvidos dos espectadores, que deles têm a percepção e se tornam testemunhas. Os dois insistem na legitimidade do *topos* da presença aqui e agora do teatro.

Este *topos* indica, antes de mais, que o teatro, ao contrário da *epos*, do romance ou de uma sequência de imagens, não conta uma história que se desenrole noutro lugar e noutro tempo, antes apresenta directamente diante dos nossos olhos acontecimentos que ocorrem *hic et hunc* e dos quais o espectador tem uma percepção *hic et hunc*. Neste sentido, o que os espectadores vêem e ouvem num espectáculo está sempre efectivamente presente. O espectáculo é sempre vivido como completude, apresentação e, ao mesmo tempo, decurso do presente.

Nos debates sobre teatro, o conceito de presença aqui e agora, que usamos numa acepção descritiva, é utilizado com carácter eminentemente valorativo, destinado a fundamentar as vantagens e as desvantagens do teatro, bem como a sua posição de superioridade ou de inferioridade relativamente às outras artes. Assim, sejam os Padres da Igreja, sejam os participantes na *Querelle*[40], todos atribuem ao teatro, em virtude dessa presença aqui e agora, a capacidade de produzir nos espectadores um efeito imediato ao nível dos sentidos, suscitando emoções fortes, assombrosas. A atmosfera num teatro é sentida e descrita como perigosamente contagiosa[41]. Os actores, no palco, executam acções envoltas em paixões, que os espectadores tomam como verdadeiras, deixando-se contagiar por elas – também neles elas provocam paixões. O contágio ocorre por via da percepção, que transfere a infecção do corpo presente do actor para o corpo presente do espectador, e só é possível graças à presença aqui e agora dos actores e dos acontecimentos, ou seja, graças à co-presença corpórea de actores e espectadores. Sob este ponto de vista, quer os defensores, quer os detractores do teatro estão de acordo, independentemente do facto de interpretarem a excitação das paixões como uma catarse terapêutica ou – como sustentava Rousseau na segunda metade do século XVIII[42] – como uma perturbação profundamente nociva, que afasta o homem de si próprio e de Deus. Quer os defensores, quer os detractores do teatro realçam o facto de a presença aqui e agora do teatro ter como consequência uma transformação do espectador: ela «cura-o» da «doença» das paixões, mas condu-lo a uma perda ou, pelo menos, a uma mudança da própria identidade. A presença aqui e agora do teatro encerra, pois, um potencial transformador profundamente eficaz.

Na *Querelle*, os detractores do teatro identificaram, além da presença aqui e agora dos acontecimentos representados, uma outra fonte de eficácia do espectáculo que localizam directamente no corpo do actor, seja qual for a personagem que ele representa ou as acções que executa. Em sua opinião, os atributos físicos de uma actriz ou de um actor exerciam uma atracção erótica nos espectadores do sexo oposto, seduzindo-os e despertando neles desejos lascivos ou até adúlteros.

Os detractores do teatro distinguiam, pois, dois tipos de presença no teatro: a presença aqui e agora, possibilitada e realizada pelo corpo semiótico do actor através da representação das acções envoltas em paixões de uma personagem; e a presença aqui e agora que é dada com o corpo fenoménico do actor, simplesmente com o seu estar presente. Enquanto o corpo semiótico age no espectador por via do contágio[43], o corpo fenoménico está em condições de agir no espectador mediante o poder de atracção erótica que lhe conferem os seus atributos físicos específicos. Designarei por *conceito fraco de presença* o tipo de presença aqui e agora dado pela mera presença do corpo fenoménico do actor.

Ao fazerem esta distinção, os detractores do teatro revelavam-se muito mais perspicazes do que os seus opositores. Os argumentos que utilizaram foram grandemente responsáveis pelas tentativas, no século XVIII, de fazer desaparecer o corpo fenoménico do actor no seu corpo semiótico. O «contágio» pelo corpo semiótico, pela personagem por ele representada, devia permitir conservar, se bem que modificado, o carisma do actor, mas não devia actuar como

poder de atracção, directamente exercido sobre o corpo do espectador. Pelo contrário, o espectador devia ter a percepção do carisma da personagem, da sua força de atracção específica – também ela erótica –, de modo a que o seu desejo se orientasse no sentido da personagem e não do seu intérprete.

Como já amplamente explanado, os esforços tendentes a fazer desaparecer por completo o corpo fenoménico do actor no seu corpo semiótico estavam, por toda uma série de razões, destinados ao fracasso. Com o posterior desenvolvimento do conceito de encarnação, no século XIX e também, em parte, no século XX (ainda hoje tem apoiantes), esta incongruência levou a que a distinção entre a presença aqui e agora da personagem e do actor se fosse transformando, pouco a pouco e quase sem se dar por isso, numa distinção entre diferentes estratégias artísticas utilizadas pelo intérprete: as que realçam a presença aqui e agora da personagem representada, e as que apresentam especificamente o actor, pondo em evidência o seu «carisma», que supera o da personagem.

Se passarmos em revista, por exemplo, as críticas redigidas entre 1922 e 1962 a interpretações de Gustaf Gründgens (1899-1963) – um actor que apoiava firmemente os conceitos de teatro literário e de encarnação, na sua acepção no século XVIII –, encontramos uma série de elementos que demonstram que a atenção dos espectadores não se voltava apenas para a personagem representada, mas também para a presença aqui e agora do intérprete. Tal acontecia, sobretudo, em resultado de dois tipos de procedimentos: em primeiro lugar, a ocupação, melhor dizendo, o domínio do espaço. Numa das primeiras críticas dedicadas à sua interpretação de Marinelli, na peça *Emilia Galotti* (Stadttheater, Kiel, 1922), afirmava-se: «Que domínio do espaço, o seu – com uma liberdade de movimentos quase de bailarino! Sim, foi isto, acima de tudo, que nos ficou gravado na memória. Era de tal modo extraordinário que logo nos esquecemos de pensar no que estava a representar.»[44] E quando da encenação de *Rei Édipo* de Sófocles (Schauspielhaus, Düsseldorf, 1947), que ele próprio realizou e onde interpretava o papel de Édipo, Gerd Vielhaber escrevia: «Como explicar a corrente mágica que se estabelece com a plateia quando Gründgens aparece? Quando percorre o espaço e lhe dá forma [...]»[45] Ambos os críticos, com um intervalo de vinte e cinco anos, destacam o facto de Gründgens dominar o espaço a partir do momento em que pisa o palco, e de ser esse domínio do espaço, precisamente, a exercer um efeito tremendo nos espectadores, antes mesmo que estes consigam ter uma ideia da representação da personagem. O actor torna-se presente para os espectadores, surge-lhes irrefutavelmente presente graças à sua peculiar capacidade de dominar o espaço antes mesmo de ter oportunidade de exibir as suas capacidades expressivas na interpretação de uma personagem – capacidade que demonstrava em todos os papéis, independentemente da personagem.

O intérprete conseguia, pois, não só dominar o espaço cénico, como todo o espaço teatral. Dominava-o, agindo sobre o espectador de um modo misterioso e «mágico», obrigando-o a concentrar em si toda a atenção. Este parece ser o segundo traço característico com o qual Gründgens se

tornava presente aos olhos do espectador. Herbert Ihering, na crítica que fez à sua interpretação de Mefistófeles, na encenação de *Fausto* da autoria de Lothar Müthel (Staatstheater, Schauspielhaus am Gendarmenmarkt, Berlim, 1932), escrevia:

> Não é fácil penetrar na atitude reservada da plateia de um Staatstheater. Trata-se de um público que já deixou muitos exaustos. Gründgens desassossega-o. Impõe-se. Provoca. Mas obriga as pessoas a ouvi-lo. [...] A ruptura do tédio, no Staatstheater, é por si só um acontecimento.[46]

Em Gründgens, esta capacidade de gerar presença não estava em contradição com a representação nem com a interpretação de uma personagem, mas também não podia ser-lhe atribuída. Ela resultava de processos de encarnação, mediante os quais o actor exibia, de um modo específico, o seu corpo fenoménico em vez do seu corpo semiótico.

Partindo desta base, é possível tentar uma outra definição do conceito de presença, referido não ao corpo semiótico do intérprete, mas ao seu corpo fenoménico. A presença é uma qualidade puramente performativa, e não expressiva. Ela é gerada por processos de encarnação específicos, mediante os quais o intérprete apresenta o seu corpo fenoménico de um modo que lhe permite não só dominar o espaço, mas também forçar o espectador a prestar-lhe atenção. Pode então pressupor-se que a capacidade do intérprete para gerar presença se deve ao domínio de determinadas técnicas e práticas, às quais os espectadores reagem – seja imediatamente quando da sua primeira entrada em cena, prosseguindo depois ao longo de todo o espectáculo, seja apenas em momentos especiais. Para o espectador, que sente esta presença, melhor dizendo, é por ela atingido como por um raio – como uma «corrente de magia» –, ela surge imprevisivelmente; o seu aparecimento, inexplicável, está fora do seu controlo. Ele sente o poder que emana do actor e o constrange a concentrar nele toda a sua atenção, sem contudo sentir que se trata de uma violência, e sim, pelo contrário, de uma fonte de energia. Os espectadores sentem, com inusitada intensidade, que o actor está presente, o que lhes permite, por seu lado, sentirem-se também presentes de um modo especialmente intenso. Para eles, a presença acontece como uma experiência intensa de presença aqui e agora. À capacidade do actor de dominar o espaço e de prender a atenção chamarei *conceito forte de presença*.

Esta definição de presença, ainda muito provisória e largamente baseada em considerações tecidas a propósito do modo como Gustaf Gründgens aparecia em palco – logo, sem tomar em consideração o *performative turn* dos anos 60 do século passado, nem os desenvolvimentos ocorridos posteriormente –, só em parte consegue dar uma resposta exaustiva às perguntas feitas anteriormente. É certo que a presença resulta de processos de encarnação específicos; contudo, não é claro o modo como ela se comporta relativamente à reauratização a que se fez referência. Benjamin, como se sabe, define a aura como «a aparição única de um longínquo, por mais próximo que esteja»[47]. Tal significa que a auratização implica um certo afastamento; mesmo quando um fenómeno associado à aura parece

estar muito próximo, ele esquiva-se a qualquer aproximação, surgindo como afastamento. A presença, pelo contrário, constitui-se como uma modalidade particularmente intensa de presença aqui e agora. Benjamin, por outro lado, prossegue: «O homem que, numa tarde de Verão, se abandona a seguir com o olhar o perfil de um horizonte de montanhas ou a linha de um ramo que sobre ele deita a sua sombra – esse homem respira a aura dessas montanhas, desse ramo.» A aura «respira-se», ou seja, é fisicamente absorvida, tal como acontece com a presença quando o espectador experiencia fisicamente a força que emana do actor. A relação entre aura e presença permanece, pois, por esclarecer.

A razão pela qual a presença pode cumprir uma promessa de felicidade continua a ser um enigma. É certo que não podemos deixar de concordar com Martin Seel, quando afirma que «ansiamos por experienciar a *presença* das nossas vidas», e que «queremos viver os presentes em que existimos como presenças sensoriais»[48]; mas daqui resulta, simplesmente, uma necessidade de experienciar presença em certos momentos, e não que a satisfação desta necessidade cumpra uma promessa de felicidade.

A definição dada até agora do conceito de presença não só responde de modo rudimentar às perguntas que começámos por fazer, como suscita outras. Que deve entender-se por «corrente de magia», que por ora descrevi como «força»? Mas, sobretudo, o que é que se manifesta quando o intérprete nos aparece presente? Estamos perante *a* presença do seu corpo fenoménico, ou de uma qualidade muito específica deste corpo fenoménico?

A partir dos anos 60 do século passado, artistas do teatro, da arte da acção e da performance tentaram repetidamente encontrar respostas para estas perguntas. Basearam as suas experiências performativas numa oposição radical entre presença e representação/interpretação que lhes permitia isolar o fenómeno da presença e «ampliá-lo». A arte-acção e a *performance art*, mais recentes, lutavam, como tem sido realçado, não apenas contra a comercialização da arte e o carácter de mercadoria da obra de arte, mas também, com igual veemência, contra a convenção vigente no teatro segundo a qual se apresentavam como presentes universos fictícios, com personagens fictícias, retirados de um texto literário já existente. Este tipo de teatro era considerado o ponto culminante da representação, a sua presença aqui e agora como simplesmente representada, um mero «como se». A isso, os artistas da arte-acção e da performance contrapuseram uma presença «efectiva». O que se passava numa acção ou numa performance acontecia realmente, em espaços reais e em tempo real, sempre *hic et hunc*.

O teatro completou a oposição entre representação e presença quebrando a unidade do actor com a personagem – até então, com excepção das vanguardas históricas, amplamente consensual –, separando, de modo sempre inovador, o actor da personagem e levando mesmo, em certos casos, ao desaparecimento desta. Com isto, não só se redefinia o conceito de encarnação, como se mostrou no parágrafo anterior, como também, ao mesmo tempo, se submetia o fenómeno da presença a uma análise minuciosa. Quer a arte da acção, quer a performance deram, pois, importantes contributos para o esclarecimento das duas últimas perguntas formuladas.

Eugenio Barba interessou-se pela primeira pergunta de uma maneira quase obsessiva, e não apenas com encenações como *Ornitofilene* (1965-66), *Kaspariana* (1967-68), *Il Milion* (1978; quarta versão 1982-84), *Le Ceneri di Brecht* (1982-84), *Il Vangelo di Oxyrhinco* (1985), realizadas com o seu Odin Teatret em Holstebro (o «Nordisk Teaterlaboratorium for Skuespillerkunst») e apresentadas a públicos diferentes, em diversas partes do mundo, mas também através das International Schools of Theatre Anthropology, de que foi fundador e organizador, as quais efectuam regularmente conferências em várias cidades europeias desde 1980. Barba estabelece uma distinção entre um nível pré-expressivo e um nível expressivo da arte de representar. Enquanto ao nível expressivo se representa alguma coisa, o pré-expressivo serve apenas para expor a presença aqui e agora do intérprete, e é nele que Barba localiza a presença. Tendo observado que a «corrente de magia», de que falava Gert Viehaber ao referir-se a Gründgens, se transmitia com especial intensidade nos espectáculos de certas formas de teatro indiano e do Extremo Oriente, Barba investigou as técnicas e práticas utilizadas pelos mestres desse tipo de teatro e, nas discussões mantidas com eles, chegou à conclusão de que o objectivo de tais técnicas e práticas é produzir no intérprete uma energia capaz de ser transmitida aos espectadores.[49]

Se acompanharmos o ponto de vista de Barba, não basta qualificar os processos de encarnação que o actor executa para gerar presença como produção de uma corporeidade capaz de dominar o espaço e de magnetizar a atenção do espectador. Nesses processos, em causa está antes de mais a criação de energia, ou seja, eles requerem que o próprio corpo surja como energético. O intérprete utiliza certas técnicas e práticas de encarnação para produzir a energia que circula entre ele e os espectadores, actuando directamente sobre estes.

A «magia» da presença consiste, pois, na capacidade peculiar do actor de produzir energia de modo a permitir que esta circule no espaço, toque o espectador e se impregne nele. Esta energia é a força que emana do actor.[50] Na medida em que consegue induzir o espectador a produzir energia, este também sente o intérprete como fonte de energia – uma fonte de energia que brota repentina e inesperadamente e que flui entre actor e espectador, transformando ambos.

Barba descreve e define como um jogo de opostos as técnicas e práticas com que os mestres indianos e do Extremo Oriente produzem a energia que os faz surgir vivos, presentes, aos espectadores. As posições-base dos actores/bailarinos orientais, por exemplo, nascem de uma alteração do equilíbrio que caracteriza a técnica diária de utilização do corpo. Procura-se um novo equilíbrio que exige maior esforço e utiliza novas tensões para manter o corpo na vertical. Além disso, não raro, os actores orientais iniciam as suas acções indo na direcção contrária à que realmente pretendem: se querem ir para a esquerda, começam por dar um passo para a direita e só depois, com uma súbita mudança de percurso, vão para a esquerda.[51] Trata-se de técnicas e de práticas de utilização do corpo que

– como Barba sublinha – não apenas se opõem às práticas corporais do dia-a-dia, como provocam, ao mesmo tempo, uma fractura na percepção do espectador, produzindo novas tensões.

As técnicas e práticas adoptadas pelos coros de Schleef para criarem o seu corpo fenoménico como energético consistiam em movimentos e falas rítmicas, produzindo, assim, uma enorme energia, que era sentida pelos espectadores e os induzia a criarem-se como corpo energético. Também aqui o ritmo provocava uma fractura na percepção do espectador, transportando-o para um limiar em que constantemente surgiam novas tensões.

Enquanto em Grotowski era a coincidência do estímulo com a reacção que criava no espectador a impressão de uma presença especial, possibilitando que também ele se tornasse energético, em Wilson, tal era possível graças às técnicas da *slow motion*, da ritmização e da repetição. Quer isto dizer que as técnicas e as práticas visando separar o intérprete da personagem, bem como exibir a fisicalidade individual do intérprete – de que tratámos anteriormente –, podem também ser descritas como ferramentas geradoras de presença. Com efeito, são elas que permitem ao intérprete fazer surgir o seu corpo fenoménico como corpo energético, induzindo o espectador a sentir-se, também ele, energético.

O debate em torno do conceito de presença levado a cabo pelo teatro, pela arte da acção, pela performance e pela teoria estética desde a viragem performativa está relacionado, de modo muito acentuado, com a dicotomia corpo-espírito dominante na tradição ocidental. Com efeito, o que fascina no fenómeno da presença é o facto de componentes físicas e espirituais conviverem e interagirem de um modo específico. Por conseguinte, a presença – como é frequentemente realçado – não é, «antes de mais, um fenómeno físico real, mas mental». «A presença é um processo da consciência "alheio ao tempo" – instalado simultaneamente dentro e fora do passar do tempo.»[52] É certo que não podemos deixar de concordar com Lehmann quanto ao facto de a presença dever ser entendida como um processo da consciência. No entanto, este processo articula-se através do corpo e é sentido pelo espectador no próprio corpo. Por isso, do meu ponto de vista, a presença representa um fenómeno que a dicotomia corpo/espírito ou consciência não pode abarcar; de facto, a presença desfaz essa dicotomia. Quando exibe o seu corpo fenoménico como corpo energético e produz presença, o actor surge como *embodied mind*, ou seja, como um ser em que corpo e espírito/consciência não são separáveis, pelo contrário: um implica sempre o outro.

Tal não é válido apenas para os actores/bailarinos orientais que Eugenio Barba sentiu especialmente presentes, ou para Ryszard Cieślak, o actor «santo». Embora a sua presença particularmente forte e intensa possa apagar, de modo mais visível, a oposição entre corpo e espírito/consciência, este apagamento é válido para todos os intérpretes em quem reconhecemos presença. Mediante a presença do actor, o espectador experiencia-o, mas experiencia-se também, simultaneamente, a si próprio como *embodied mind*, em permanente devir, captando a energia que circula entre ambos como força transformadora – e, neste sentido, como força vital. A isto, gostaria eu de chamar *conceito radical de presença*.

Este conceito esclarece de imediato por que razão a *promesse de bonheur* do processo civilizacional se pode cumprir na presença do intérprete. O processo civilizacional no Ocidente assenta na dicotomia espírito/corpo, e a eficácia com que progride é tanto maior quanto melhor o homem for capaz de submeter o seu corpo ao controlo do espírito, de abstrair-se do próprio corpo e libertar-se dos vínculos impostos pela sua existência física. No final deste processo, a dicotomia é superada e o corpo é transformado em «espírito». A presença cumpre, de facto, a promessa – faz desaparecer a dicotomia corpo/espírito –, mas não como Elias imagina: ao anular a dicotomia, a presença permite ao intérprete manifestar-se como *embodied mind*, proporcionando assim ao espectador a possibilidade de, além de o experienciar, se experienciar a si próprio como *embodied mind*.

Em vez de ser relegada para o fim do processo civilizacional, a promessa de felicidade cumpre-se na presença do actor, aqui e agora. Mais: ao permitir que o espectador tenha a percepção de si como *embodied mind*, a presença do intérprete está a cumprir instantaneamente a promessa. O homem *é embodied mind*, não pode ser reduzido nem ao seu corpo, nem ao seu espírito, e muito menos se pode definir como um campo de batalha em que corpo e espírito se batem pela supremacia. O espírito não existe sem o corpo e articula-se por meio da fisicalidade.

Em virtude da sua tradição cultural, o espectador ocidental está habituado a conceber-se com base na postulada dicotomia entre espírito e corpo, e a projectar num futuro longínquo a superação dessa dicotomia, ou a considerá-la uma felicidade rara, só concedida, aqui e agora, a um punhado de eleitos, em resultado de modos de vida definidos, as mais das vezes, pela religião. Ao sentir a presença do actor e ao percepcioná-lo como *embodied mind*, e ao sentir-se e percepcionar-se, simultaneamente, a si mesmo como *embodied mind*, ele experiencia um momento de felicidade que não é possível transpor para o dia-a-dia. Recriá-lo exigiria que ele experienciasse de novo a presença. O espectador pode, assim, ficar dependente destes raros momentos de felicidade, que só a presença do intérprete lhe proporciona.

Nada de extraordinário se manifesta, pois, na presença; ela assinala, isso sim, o surgimento de algo absolutamente vulgar que se transforma em acontecimento: o carácter particular do ser humano como *embodied mind*. Experienciar o outro e experienciar-se a si próprio como presentes significa experienciá-los como *embodied minds* e, desse modo, experienciar a sua existência vulgar como extraordinária – transformada e, até, transfigurada.

Enquanto o conceito de aura põe a tónica no momento do arrebatamento, do *noli me tangere* – que ainda é absorvido fisicamente e «respirado» –, o conceito de presença enfatiza a circunstância de o vulgar se tornar conspícuo, tornar-se manifesto, sendo isso experienciado fisicamente como um acontecimento. Reauratização e presença não podem, pois, ser equiparadas, mas também não se excluem mutuamente, pelo contrário: elas visam aspectos e momentos diferentes do mesmo processo em que também o espectador é transformado.

Contudo, enquanto o conceito de aura se aplica também aos objectos, o de presença apenas o consente nas duas primeiras variantes. Com efeito, os objectos também podem dominar o espaço e comandar a atenção, satisfazendo assim o conceito forte de presença, desde que se considerem estas características separadas dos processos de encarnação. Já o conceito radical, pelo contrário, não se aplica a objectos. Os objectos são frequentemente percepcionados como presentes, sobretudo nos espectáculos teatrais e nas performances. No entanto, torna-se desde logo claro por que razão não se pode descrever a sua presença aqui e agora como um modo de manifestar-se como *embodied mind*. Se esta característica oferece os parâmetros mais importantes para a definição do conceito radical de presença, é evidente que este deve referir-se exclusivamente à presença dos seres humanos. A expressão «êxtase das coisas» seria, segundo Gernot Böhme, mais apropriada para descrever a presença dos objectos. Do mesmo modo que na presença o ser humano se manifesta como o que sempre foi, isto é, como *embodied mind*, também as coisas se manifestam como aquilo que já são e que, contudo, não é percepcionado no dia-a-dia do ser humano, que lhes atribui uma função e as instrumentaliza.[53] Impõe-se, pois, que reflictamos acerca da correlação entre o conceito de presença (do actor) e o conceito de êxtase (das coisas).

Porém, nenhum destes conceitos se pode aplicar aos produtos tecnológicos e electrónicos dos *media*. Estes podem produzir efeitos de presença, mas são incapazes de gerar presença. Enquanto o conceito de presença anula a dicotomia entre ser e parecer – fundamental e indispensável nos debates estéticos dos séculos anteriores –, os chamados efeitos de presença dos *media* electrónicos e tecnológicos dependem desta dicotomia. Eles criam a *aparência* de uma presença aqui e agora, sem que corpos – e objectos – estejam, de facto, presentes. Recorrendo a determinados procedimentos, eles conseguem fazer a promessa de presença. Corpos humanos, partes do corpo humano, coisas e paisagens parecem estar presentes aqui e agora de um modo particularmente intenso, embora se trate, na realidade, de jogos de luzes projectados num ecrã, ou de uma combinação de *pixels*: os corpos humanos, as coisas e as paisagens permanecem ausentes quer no grande ecrã, quer na televisão ou no computador. É uma aparência especialmente feliz do seu estar presente que provoca os ditos efeitos de presença. Os corpos, os objectos e as paisagens reais dissolveram-se em jogos de luzes e de *pixels*; são estes que estão presentes aqui e agora, e não o que neles ou com eles parece estar presente.

É por esta via que os *media* tecnológicos e electrónicos procuram cumprir a *promesse de bohneur* do processo civilizacional. Também eles se esforçam por eliminar a dicotomia entre corpo e consciência, matéria e espírito. No entanto, o caminho seguido é diametralmente oposto ao da presença. Enquanto nesta o corpo humano se manifesta também na sua materialidade, como corpo energético e organismo vivo, os meios tecnológicos e electrónicos produzem a aparência da presença humana por via da desmaterialização e da descorporização. Quanto melhor conseguirem dissolver e tornar irreal a materialidade de corpos humanos, coisas e paisagens, tão mais intensa e assombrosa será a impressão

causada pela aparência da sua presença. Com esta aparência, os seus produtos conseguem comover o espectador, assustá-lo e aterrorizá-lo, parar-lhe a respiração, fazê-lo suar ou aumentar-lhe drasticamente o número de pulsações – à semelhança do que acontecia com o teatro do século XVIII.[54] A ilusão que criam suscita no espectador reacções fisiológicas, emocionais, energéticas e motoras muito fortes, e, não raro, mais eficazes do que as suscitadas pelo teatro da ilusão. No entanto, essa ilusão não permite que o corpo fenoménico do intérprete se manifeste como presente, nem como *embodied mind*. Os efeitos de presença, a aparência de presença, mantêm a promessa de felicidade do processo civilizacional no sentido, sobretudo, em que, seguindo a lógica deste processo, desmaterializam a efectiva fisicalidade do intérprete, despojam-no do corpo, tornando a sua presença tangível exclusivamente como aparência estética, desligada por completo da sua corporeidade real e material.

Presença e efeitos de presença podem, pois, considerar-se uma tentativa de cumprimento da promessa de felicidade implícita no processo civilizacional. No entanto, enquanto os efeitos de presença dos *media* tecnológicos e electrónicos seguem a lógica do processo civilizacional, a presença, no espectáculo – precisamente porque não reconhece essa lógica –, é capaz de a subverter, de a quebrar, revelando o seu carácter enganador.

Neste sentido, uma estética do performativo é uma estética da presença[55], e não dos efeitos da presença; uma «estética do aparecer»[56], e não do parecer.

Corpo-animal

Em matéria de corporeidade, se olharmos para o teatro e para a performance a partir dos anos 60 do século passado, não basta tomar em consideração a corporeidade dos actores e performers. Com efeito, nos seus espectáculos também participam, amiúde, animais. Um exemplo particularmente notório é o da presença de cavalos – ainda que atrás de uma vidraça –, durante todo o espectáculo, na encenação de Grüber de *As Bacantes* (1974, Schaubühne am Halleschen Ufer, Berlim), bem como a de um coiote na acção de Beuys *I like America and America likes me* [Gosto da América e a América gosta de mim] (1974, René Block Gallery, Nova Iorque). Nos anos 90, as «entradas em cena» de animais multiplicam-se. Marina Abramović, que já em 1978 (juntamente com Ulay) levara para o palco uma serpente, em *Dragon Heads*, performance executada em vários lugares entre 1990 e 1994, utilizou pítones, que se lhe enrolavam ao corpo. Jan Fabre, que em *De macht der theaterlijke dwaasheden* [O poder da loucura teatral] (1984, Bienal de Veneza) usara dois papagaios e algumas rãs, em *Das Glas im Kopf wird vom Glas – The Dance Sections* [O vidro na cabeça transforma-se em vidro] (1990, De Vlaamse Opera Anversa) levou à cena «um jovem, com a Lua e as estrelas sobre a cabeça», que tinha no braço uma coruja africana. Em *Sweet Temptations* [Doces tentações] (1991, Wiener Festwochen), esteve de novo presente uma coruja africana, mas desta vez num poleiro. Em *She Was and She Is, Even* [Ela era e ela é, mesmo] (1991, no centro cultural Felix Meritis em Amesterdão), três aranhas-caranguejeiras pretas vagueavam pelo palco e Els Deceukelier estava sempre a tocar-lhes com a bainha do seu vestido branco. Por ocasião da estreia de *Fälschung wie sie ist, unverfälscht* [Falsificação tal e qual como é, não falsificada] (1992, Théâtre National, Bruxelas), vinte e um gatos, presos por trela, passeavam-se no palco miando (nas sessões que se seguiram à estreia, deixaram de aparecer). Também nas encenações de Frank Castorf o palco da Volksbühne da Rosa-Luxemburg-Platz de Berlim ficava povoado de animais: um píton em *Pension Schöller* [Pensão Schöller] (1994), cabras em *Hauptmanns Weber* [Os tecelões de Hauptmann] (1997), um cavalo em *Stadt der Frauen* [Cidade das mulheres] (1995), uma macaca em *Schmutzige Hände* [Mãos sujas] (1998), um peixe vermelho em *Die Dämonen* [Os possessos] (1999), um cão em *Vaterland* [Pátria] (1999-2000) e em *Erniedrigte und Beleidigte* [Humilhados e ofendidos] (2001).

A «participação» de animais em espectáculos teatrais não constitui nenhuma novidade, como o comprovam as representações sacras medievais e, mais tarde, nos séculos XVI e XVII, os espectáculos de corte. É por de mais conhecido o caso de *Der Hund des Aubry de Mont-Didier* [O cão de Aubry de Mont-Didier], de Ignaz Franz Castelli, melodrama romântico em que o «papel principal» era desempenhado por um cão.[57] Quando Karoline Jagemann acolheu o espectáculo no Hoftheater de Weimar, o seu director, Johann Wolfgang von Goethe, aproveitou a ocasião para apresentar a demissão do cargo.

Enquanto nas representações sacras os animais tinham um significado simbólico, nos espectáculos da corte dos séculos XVI e XVII eram-lhes atribuídos significados simbólico-emblemáticos e, a partir do século XVIII, passaram a ter uma função dramatúrgica, que conservaram até ao período do naturalismo e depois dele; eram usados para representar certos ambientes ou criar determinadas atmosferas, como na *Trilogia Oresteia* de Reinhardt – na qual a entrada em cena dos cavalos em *Agamémnon* mereceu do crítico Jacobsohn o comentário de que era «própria do circo, no sentido mais vulgar do termo» e, em virtude da sua sensualidade animalesca, apropriada para massas de espectadores «criados com as corridas de touros».[58] A partir dos anos 70, é praticamente impossível referenciar este tipo de significados e de funções nos espectáculos.[59] Certas afirmações feitas por alguns artistas levam a concluir que se trata, neste caso, de uma nova forma de comunicação entre os homens e os animais. Com efeito, a respeito das suas acções com o coiote, Beuys fala de um «diálogo de energia»[60], e Marina Abramović, a propósito da sua interacção com os pítones, declarou:

> Fico sentada na cadeira, imóvel, com cinco pítones enrolados ao corpo. Têm entre três e quatro metros e meio de comprimento e, durante as duas semanas que antecederam a performance, não foram alimentados. Estou rodeada por um círculo de blocos de gelo. Durante a performance, as serpentes movem-se em torno do meu corpo conforme as minhas linhas de energia.[61]

Trata-se, em ambos os casos, de animais selvagens, não amestrados, cujo comportamento era impossível prever, planear ou sequer orientar. Os animais seguiam os seus próprios instintos. Contudo, ambos os artistas pensavam

ter encontrado uma possibilidade de comunicar com eles, comunicação concebida como uma troca de energia. À primeira vista, estas afirmações parecerão enigmáticas; tentaremos clarificar o que elas possam querer significar, usando como exemplo a acção do *Coyote* de Beuys.

Minuciosamente documentada pela fotógrafa Caroline Tisdall a pedido do artista, a acção desenrolou-se entre 23 e 25 de Maio de 1974 na René Block Gallery de Nova Iorque, entre as 10 horas e as 18 horas de cada um dos dias. Uma vez chegado ao aeroporto John F. Kennedy, Beuys embrulhou-se em feltro e fez-se transportar de ambulância até à galeria – aliás, deixaria o país do mesmo modo. Durante os cinco dias da sua permanência nos EUA, Beuys nunca saiu da galeria. A acção desenrolava-se num compartimento bastante comprido, com três janelas possibilitando a entrada da luz e dividido em duas partes por uma grade que separava o artista e o coiote dos espectadores. No canto mais ao fundo havia palha, para ali levada juntamente com o coiote. Beuys levava consigo outros objectos: duas extensas tiras de feltro, um cajado, luvas, uma lanterna de bolso e cinquenta exemplares do *Wall Street Journal*, a que se juntavam diariamente novos exemplares. Beuys mostrava-os ao coiote, que os cheirava e urinava em cima deles.

O artista colocou as duas tiras de feltro no meio do compartimento, dispondo uma delas ao alto e pondo-lhe em cima, virada para o público, a lanterna acesa. Em seguida, formou dois montes com os jornais e pô-los na parte da frente do compartimento. Com o cajado castanho sobre o braço, Beuys encaminhou-se para a segunda tira de feltro, calçou as luvas castanhas, enrolou-se completamente no feltro, deixando visível apenas a pega do cajado. A figura assim criada sofria uma série de transformações: em pé, com a pega do cajado voltada para cima; com o corpo flectido para a frente, em ângulo recto, e o cajado virado para o chão; de joelhos, encolhido, com o cajado sempre apoiado no chão. Enquanto isto, movia-se em torno do próprio eixo, acompanhando os movimentos e a direcção do coiote. Em seguida, deixava-se cair de lado e ficava estendido no chão, para de repente se levantar bruscamente, deixar o feltro deslizar e bater três vezes num triângulo que usava ao pescoço. Quando se fazia de novo silêncio, Beuys punha uma cassete áudio num gravador, colocado atrás da grade, e durante vinte segundos ouvia-se o ruído de turbinas em movimento. Quando se fazia de novo silêncio, tirava as luvas e atirava-as ao coiote, que as rasgava com os dentes. Então, Beuys dirigia-se para os montes de jornais que o coiote espalhara e parte dos quais já rasgara, formava novamente duas pilhas e, mal acabava, estendia-se na palha a fumar um cigarro. Então, o coiote costumava ir juntar-se a ele. Habitualmente, o animal preferia descansar em cima do monte de feltro, olhando na direcção do raio de luz projectado pela lanterna e sem nunca voltar as costas aos espectadores. Não raro, ia e vinha nervosamente pelo compartimento, aproximava-se da janela, olhava para fora e voltava para os jornais, que mordia, arrastava pelo compartimento ou fazia as necessidades em cima deles.

O coiote mantinha-se a uma certa distância da figura envolta no feltro; de vez em quando, rondava-a e, excitado, investia contra o cajado ou ferrava-lhe os dentes, mastigava o feltro e desfazia-o em pedaços. Quando a figura

estava deitada no chão, o coiote cheirava-a, empurrava-a com as patas, arranhava-a. Uma vez, aninhando-se junto dela, procurou enfiar-se por baixo do feltro, mas em geral mantinha-se afastado, embora sem nunca a perder de vista. Só quando Beuys se deitava na palha a fumar, descontraído, ele procurava a sua companhia. Quando acabava de fumar, Beuys levantava-se, preparava a tira de feltro e voltava a esconder-se debaixo dela. Durante aqueles três dias, homem e animal criaram uma proximidade cada vez maior. No final da performance, Beuys, com movimentos lentos, espalhou a palha por todo o compartimento, despediu-se do coiote com um abraço e abandonou a galeria do mesmo modo que lá chegara.

Que se passara entre o homem e o animal nesses três dias?

Os objectos utilizados por Beuys nas suas acções provinham, predominantemente, da vida do dia-a-dia – jornais, cigarros, lanterna de bolso, luvas, cajado, palha, audiocassete, triângulo –, como do dia-a-dia eram as acções por ele executadas: ordenava os jornais, fumava, ligava o gravador. No entanto, todos estes objectos e acções podiam ser associados a processos de produção, manutenção, transmissão ou bloqueio de energia. Beuys usava o feltro como «isolador e para aquecer»: «isolador da América e transmissão de calor para o coiote»[62]. A lanterna, para Beuys, era o exemplo perfeito da energia: «Antes de mais, conserva a energia acumulada, e depois, ao longo do dia, vai-se consumindo, até ser preciso mudar-lhe a bateria.»[63] A lanterna estava envolvida no feltro porque não devia ser mostrada como um objecto tecnológico: «Ela devia ser uma fonte de luz, uma lareira, a luz de um pôr-do-sol [...] em cima daquela massa cinzenta.»[64] O cajado com pega curva, que Beuys usara pela primeira vez na sua acção *Eurasia* (1965), expressava, no seu entender, os fluxos de energia entre o Leste e o Oeste. Quanto aos dois únicos sons audíveis – o produzido pelo triângulo e o ruído vociferante das turbinas –, Beuys usava-os pelo seu potencial energético, que não era usado ou mobilizado numa direcção precisa. Segundo o artista, o estridor das turbinas representava «o eco da tecnologia dominante: a energia que não é usada», enquanto o tinir do triângulo deveria relembrar «a unidade e a unicidade» e estava concebido como «um impulso de consciência dirigido ao coiote».[65] O importante era que estes objectos não só significavam esses fluxos de energia, como também os produziam e transmitiam efectivamente.

As energias que estes objectos ocultavam, ou que eram por eles transmitidas – quando o coiote se estendia sobre a capa de feltro, mordia o cajado ou ouvia o som do triângulo – eram concebidas como um suporte das energias que emanavam do artista. Nestas acções, Beuys não se apresentava simplesmente em cena como um xamã, aludindo explicitamente ao xamã navajo – o chapéu, a capa ampla, o pedaço de pele de coelho preso no colete, bem como o triângulo pendurado ao pescoço, que substituía o tambor e as baquetas habitualmente usados pelos Navajos; de facto, ele via-se a si próprio como um xamã, como uma figura dotada de forças espirituais especiais, graças às quais consegue agir sobre o mundo humano e sobre o mundo animal, se não mesmo sobre todo o cosmo, transformando-os:

> Durante a acção, assumi realmente a figura do xamã... Mas não, em todo o caso, para retroceder, no sentido de devermos voltar [...] ao momento em que a existência do xamã se justificava... Usei esta antiga figura para expressar algo acerca do futuro, na medida em que digo que o xamã representava algo capaz de acolher numa entidade única contextos materiais e espirituais.[66]

Com a execução das acções aqui descritas, deviam libertar-se, no artista e no coiote, energias capazes de iniciar as transformações. A acção passava-se num contexto de tipo mitológico. Segundo os mitos e as lendas índias, o coiote representava uma das divindades mais poderosas[67]: encarnava a força da transformação e podia mudar o seu estado de corpóreo para espiritual e vice-versa. O coiote entendia todas as línguas e também conseguia falar com as vedações para convencê-las a deixarem-no passar. Quando enraivecido, podia fazer abater calamidades sobre os homens, mas quando calmo, podia curar doenças. Nos rituais de cura, os xamãs navajos usavam máscaras de coiote para evocarem a força deste animal e utilizá-la na cura dos doentes.[68] A chegada do homem branco mudou o *status* do coiote. As suas capacidades de adaptação e de inventiva – qualidades que anteriormente suscitavam a admiração e a veneração dos índios, como símbolo de uma força subversiva, eram agora vistas como uma forma de astúcia. O coiote tornava-se, assim, o *mean coyote*, uma espécie de bode expiatório destinado a ser caçado e morto.

Segundo Beuys, esta acção visava precisamente este «ponto traumático» da história americana: «Poder-se-ia dizer que devemos saldar as contas com o coiote. Só depois a ferida ficará sarada.»[69] Quer isto dizer que a acção devia, também ela, funcionar como uma espécie de ritual terapêutico, capaz de desencadear, quer no artista quer no coiote, as forças que levariam à cura.

Para alcançar este objectivo, Beuys agia, sob certos pontos de vista, como um xamã. Através da troca permanente de posições e de relações, ele procurava criar uma situação liminar, em que fosse possível produzir-se uma metamorfose do coiote e o seu *status* «originário» ser restaurado. De facto, ele deitava-se na palha que fora levada ao mesmo tempo que o coiote, enquanto este, para repousar, escolhia o feltro que Beuys levara, ajeitara de maneira especial e dotara de uma fonte de energia: a lanterna de bolso. Por um lado, Beuys deixava que o coiote rasgasse e fizesse as necessidades em cima do *Wall Street Journal*, no qual ele via encarnada «a fossilizada rigidez cadavérica da noção de CAPITAL»[70]; por outro, deixava-o cheirar e agarrar com a boca as luvas, alusão simbólica às mãos do homem e ao seu potencial criativo para moldar e transformar as coisas. Expunha-o tanto ao barulho das turbinas, ao «eco da tecnologia dominante», quanto ao som do triângulo, que devia visar imediatamente a «consciência» do coiote. Com estes procedimentos, Beuys evocava as forças ocultas nos objectos utilizados, libertando em si próprio e no coiote o «poder curativo» capaz de provocar uma transformação no homem e no animal. O «diálogo energético» entre Beuys e o coiote tinha por objectivo libertar energias em ambos e dar origem a forças espirituais que induzissem uma metamorfose.

No entanto, é mais do que duvidoso que quem assistiu à acção tenha tido a percepção desse «diálogo energético». Beuys e o coiote estavam separados dos espectadores por uma grade metálica, como os animais ferozes num número de circo ou no jardim zoológico. Beuys eliminava esta separação – ainda que apenas parcialmente – sempre que um amigo ou conhecido visitava a galeria e ele se aproximava da grade para o cumprimentar. No conjunto, porém, a separação representava um elemento constitutivo da acção, ainda que, de modo pragmático, se possa interpretar como um dispositivo de protecção dos espectadores. A estes, atribuía-se, pois, a posição de *voyeurs*, que, a uma distância segura, observavam o artista numa operação perigosa e, para ele, muito arriscada. O potencial de energia contido na acção era-lhes inacessível? Os fluxos de energia libertados por Beuys e pelo coiote e que circulavam entre eles atingiam-nos? A estranheza entre Beuys, chegado da Europa e agindo como um xamã índio autóctone, e o público americano não só não desapareceu, como se consolidou em virtude da disposição espacial.

Apesar disso, é possível supor que a acção tenha tido um efeito inusitado nos espectadores, causado pelas acções do artista e pelo comportamento do animal. Beuys lidava com o coiote como com um parceiro em pé de igualdade. É certo que procurava influenciá-lo, levando-o a agir, mas sem nunca recorrer a qualquer tipo de violência – descontando o facto de o coiote ter sido previamente capturado. Dentro dos limites por ele estabelecidos e válidos para ambos, Beuys dava ao animal toda a liberdade que se possa imaginar. Embora não soubesse nem notasse que Beuys atribuía uma consciência ao coiote, o espectador tinha a percepção de que a relação entre o homem e o animal não obedecia a uma ordem hierárquica – como acontece com as feras num número de circo –, antes se regia por processos de intercâmbio, e que, além disso, o homem reconhecia o animal, na sua natureza não disposicional de princípio, como um parceiro dotado dos mesmos direitos – facto que, para muitos espectadores, terá sido extremamente desconcertante.

Durante a acção, o espectador era permanentemente confrontado com a não-disposicionalidade do animal, coisa que, a partir dos anos 60 do século XX, se tornou cada vez mais o centro da atenção em espectáculos teatrais e performances em que participem animais. Esta não-disposicionalidade diz respeito, por um lado, à materialidade dos espectáculos e, por outro, ao seu desenrolar, ao circuito de retroacção autopoiético.

Na acção de Beuys, o corpo-animal emerge como corpo energético, como organismo vivo, como corpo-em-devir. Sob o ponto de vista da materialidade, não existe, pois, diferença entre o corpo humano e o corpo animal. Nenhum dos dois se deixa utilizar como material moldável e controlável, a partir do qual é possível criar uma obra de arte. À semelhança do que acontece com o corpo humano, também o corpo animal só se torna material na sua mortificação. Estão neste caso acções como as de Hermann Nitsch, nas quais ele «trabalhava» com o esqueleto de um cordeiro, irrigando-o de sangue, enchendo-o de vísceras e atando-o a um ser humano, ou como *Cleaning the House* [Limpando a casa], a performance que Marina Abramović apresentou na Sean Kelly Gallery de Nova Iorque em 1995; sentada num escabelo e rodeada de uma enorme montanha de ossos frescos de bovino, agarrava neles um por um, raspava-lhes a carne e lavava-os. A artista trabalhava os ossos, libertava-os dos resquícios de carne que ainda lembravam o animal vivo e, deste modo, transformava-os em objectos, em materiais, em artefactos.

O corpo-animal vivo, pelo contrário, permanece não disponível. Como acontece com o corpo humano, não se lhe adequa o carácter de obra de arte, mas de acontecimento. Sob este ponto de vista, homem e animal não diferem – facto que o público das acções de Beuys e dos restantes espectáculos mencionados foram forçados a reconhecer. Quanto à questão de saber até que ponto esta *não-diferenciação* entre animal e homem não só levava o espectador a reconhecer a comparabilidade, ou, se quisermos, a semelhança entre organismos vivos, como produzia nele reacções físicas, afectivas e energéticas imediatas, apenas se pode especular. Neste caso, não é certo se do confronto directo com o organismo vivo do animal resultou, para o espectador, aquele devir-animal de que falam Deleuze e Guattari[71], se o espectador se sentiu confrontado com a sua própria animalidade e reagiu com as correspondentes manifestações físicas. Pode supor-se, no entanto, que uma tal não-diferenciação entre homem e animal – que só a genética moderna, sob certos aspectos, veio confirmar – não terá deixado os espectadores indiferentes, contrariando hábitos de pensamento e de acção do homem ocidental com séculos de existência.

A não-disposicionalidade dos animais, aliás, sempre exerceu, num outro sentido, um fascínio especial nos espectadores. Com efeito, sempre que entram em cena, os animais manifestam uma «presença» inquietante (no sentido forte de presença): parece que enchem o palco, atraindo sobre si todas as atenções. Roubam o número aos actores. Isto acontece, sobretudo, nos espectáculos em que os animais têm uma função dramatúrgica claramente traçada. Com a entrada em cena do animal, emerge uma natureza «originária», «misteriosa», «imprevisível», mesmo quando se trata de um animal doméstico, como o cão, ou de um caniche amestrado. Em relação ao actor, o espectador parte do princípio de que ele age em conformidade com um plano; no caso do animal, pelo contrário, fascina-o a possibilidade de a acção não se desenrolar conforme o que está planeado, e de algo imprevisto acontecer. A presença de um animal em palco é percepcionada como uma incursão do real na ficção, do acaso na ordem pré-estabelecida, da natureza na cultura. Com a sua subida ao palco, o animal evoca um momento crítico, em que tudo é posto em causa e em que a natureza ameaça submergir o ordenamento humano, à semelhança do que acontece com os furacões e as cheias – um momento em que, ao contrário do que se passa com os furacões e as cheias, a esperança de que o ordenamento humano seja destruído, isto é, de que o animal mande a encenação pelos ares, causa um prazer significativamente maior do que a expectativa de que tudo se processe como planeado. A entrada de animais em cena introduz um momento subversivo na encenação que, embora a possa comprometer, também exerce um grande fascínio no espectador.

É a tão receada não-disposicionalidade dos animais que encenadores de teatro e artistas-performers não se

têm cansado de procurar desde a década de 60 do século passado, centrando nela continuamente a sua atenção. Os animais que aparecem nas performances não cumprem, na maioria dos casos, nenhuma função específica; basta que se encontrem presentes no espaço cénico e que mostrem a sua não-disposicionalidade. Tudo o que eles façam representa um elemento do espectáculo, contribuindo para a sua constituição. Os animais reforçam, pois, a não-disposicionalidade de fundo do espectáculo, tornando-a evidente para os espectadores e até para os actores. Apesar de a interacção entre actores e espectadores – independentemente do modo como se faça – levar a que, em cada espectáculo, se verifiquem viragens imprevisíveis do circuito de retroacção autopoiético, tais viragens, na maioria das vezes, não são percepcionadas como emergências, porquanto envolvem quer os actores, quer os espectadores. Pelo contrário, os animais, com o seu comportamento, estão sempre a gerar emergências[72], chamando sobre si as atenções de uns e dos outros, e sensibilizando-os, assim, para o fenómeno. Os espectáculos em que participam animais, sobretudo, podem surgir aos olhos do espectador neles envolvido como um daqueles sistemas naturais em relação aos quais não se pode presumir que apenas funcionam em conformidade com um «plano» maduramente pensado, pois – como acontece com o sistema imunitário – estão constantemente expostos a emergências a que se impõe reagir.

2. ESPACIALIDADE

Também a espacialidade é fugaz, transitória. Não existe antes, fora ou depois do espectáculo, mas, como a corporeidade e a sonoridade, é gerada dentro e através do espectáculo. Não pode, por conseguinte, ser equiparada ao espaço no interior do qual acontece.

Por um lado, pode considerar-se o espaço em que se realiza um espectáculo como um espaço geométrico. Enquanto tal, ele é dado ainda antes do início do espectáculo e não deixa de existir quando este se conclui; possui uma determinada planta, uma altura específica, uma largura, um comprimento e um certo volume, é fixo e estável e, no que toca a estas características, mantém-se inalterado por um longo período de tempo. Não raro, associa-se o espaço geométrico à ideia de um contentor, e imaginamo-lo como uma espécie de recipiente que, no que se refere às suas propriedades essenciais, não é afectado pelo que acontece no seu interior. Mesmo que, com o tempo, se formem buracos ou se criem irregularidades no pavimento, as cores se tornem desmaiadas e o reboco das paredes se esboroe, o espaço geométrico permanece o mesmo.

Por outro lado, deve considerar-se o espaço onde se desenrola um espectáculo como um espaço performativo. Ele abre possibilidades especiais à relação entre actores e espectadores, ao movimento e à percepção que, além do mais, organiza e estrutura. O modo como estas possibilidades são utilizadas, exploradas ou contrariadas influencia, por seu turno, o espaço performativo. Cada movimento, seja de pessoas, objectos ou luzes, cada vibração sonora podem transformar esse espaço instável e flutuante. A espacialidade de um espectáculo é gerada pelo espaço performativo e é percepcionada nas condições por ele estabelecidas.[73]

Espaços performativos

Os espaços teatrais, independentemente do facto de a sua instalação ser permanente ou provisória, são sempre espaços performativos. A história da arquitectura teatral e da técnica de cena – que é descrita, sobretudo, como história do espaço geométrico – pode também ser entendida como a história de espaços performativos específicos. Seja como for, ela testemunha, de modo eloquente, como se constituiu a relação entre actores e espectadores, quais as possibilidades dadas aos actores para se movimentarem e quais as possibilidades de percepção previstas para os espectadores. A relação entre actores e espectadores mudará consoante o modo como os espectadores forem dispostos – em círculo, ao redor do segmento de espaço previsto para os actores, quase como se os circundassem; distribuídos pelos três lados de um palco rectangular ou quadrangular, ou, ainda, sentados de frente para o palco e separados dele por uma boca de cena. Impõem-se instruções prévias precisas acerca das possibilidades de movimentação no espaço dos actores, consoante estes disponham de um espaço amplo, quase vazio, como a orquestra, ou pelo contrário tenham de actuar num espaço acanhado, diante do primeiro conjunto de bastidores de um teatro com palco à italiana. O facto de o espectador, de dia, sob uma luz solar que se vai alterando com o passar do tempo, poder deixar o olhar vaguear por todo o espaço teatral e pela paisagem circundante, para depois o fazer incidir de novo sobre os actores em cena, os coreutas da orquestra ou até os outros espectadores; ou se encontrar sentado num espaço interior iluminado por velas, diante de um palco à italiana obedecendo aos princípios da perspectiva centralizada; ou estar sentado num lugar de onde tem uma visibilidade ideal, ou num lugar que lhe dá uma percepção distorcida da perspectiva mas, em compensação, lhe permite uma melhor visibilidade sobre os camarotes no lado oposto – tudo isto abre ao espectador diferentes possibilidades de percepção.

Constatar que o espaço cénico organiza e estrutura o movimento, a percepção e a relação entre actores e espectadores não nos permite concluir, contudo, que possa determinar tudo isto. O espaço performativo abre possibilidades, mas não estabelece a maneira de as explorar e concretizar. Além disso, pode ser utilizado de modos não previstos nem planificados. Por contrariar costumes e opiniões preconcebidas, tal utilização, por vezes, é mencionada como um acontecimento extraordinário em narrativas de viagem, diários, apontamentos autobiográficos, cartas e notícias de jornal. Assim, ficamos a saber que, no teatro francês do século XVII, havia espectadores da nobreza que, não raro, ocupavam o palco e falavam entre si em voz alta e com o maior dos à-vontades. Deste modo, modificavam não apenas a relação entre actores e espectadores prevista pela disposição do espaço, mas também as possibilidades de movimentação e de percepção. Os escândalos teatrais dos séculos XVIII e XIX tiveram idênticas consequências.

Quando, na estreia da peça *Vor Sonnenaufgang*, de Hauptmann, no Freie Bühne de Berlim (1889), um espectador se levantou na plateia às escuras e, brandindo um fórceps, se ofereceu para subir ao palco e ajudar, como ginecologista, a fazer o parto, aparentemente difícil, que se estava a realizar nos bastidores, ele estava a redefinir, de modo radicalmente novo, a relação entre actores e espectadores. E não foi o único. Segundo a imprensa da época, o público proporcionou um

> espectáculo dentro do espectáculo [...]. A luta entre o entusiasmo e a rejeição, os «bravo» e os «tenham vergonha», os assobios e os aplausos, as interrupções, as manifestações, a agitação e a excitação que se seguiam a cada acto, quando não explodiam durante a representação, transformaram o Lessing-Theater num local de reuniões repleto de uma multidão apaixonada, impetuosa.[74]

O espaço performativo distingue-se, precisamente, por poder ser utilizado de modo diferente do previsto, mesmo que muitos dos participantes tenham a impressão de que essa utilização é inconveniente, se não mesmo revoltante – como aconteceu com Claus Peymann em 1965, quando vários espectadores se precipitaram para o palco por ocasião da segunda apresentação de *Insulto ao Público*; cada utilização constitui o espaço performativo e dá origem a uma espacialidade específica.

As vanguardas históricas tiveram em conta isto mesmo, ao romperem radicalmente com as convenções que previam a supremacia do teatro à italiana, com proscénio e plateia às escuras. Em vez disso, experimentaram vários tipos de espaços teatrais que organizavam e estruturavam a relação entre actores e espectadores, o movimento e a percepção de modo diverso. Por um lado, retomaram determinados modelos históricos, como o palco-orquestra, o teatro de rua medieval ou a *hanamichi* do teatro *kabuki*, e modificaram-nos. Quando Reinhardt realizou *Rei Édipo* no circo Schumann de Berlim, experimentando as possibilidades oferecidas pelo palco-orquestra, não tinha em mente fazer reviver o teatro grego; procurava, sim, espaços teatrais que possibilitassem a constituição de uma comunidade de actores e espectadores, oferecendo aos primeiros, habituados ao teatro à italiana, um novo espaço para se movimentarem, e aos segundos, novas modalidades e perspectivas de percepção – o que mereceu fortes ataques por parte de alguns críticos. Assim, Alfred Klaar lamentou «a partição da cena no espaço em frente, atrás, debaixo e no meio de nós, a eterna imposição da mudança de ponto de vista»[75].

Por outro lado, os reformadores do teatro e os vanguardistas realizaram espectáculos em espaços e em locais que tinham uma relação temática com o texto que era encenado – espaços e lugares, por assim dizer, «originais». Reinhardt, por exemplo, levou à cena o *Sonho de Uma Noite de Verão* num pinhal do Nikolassee em Berlim (1910), *Das Salzburger Große Welttheater* [O grande teatro do mundo de Salzburgo] na Kollegienkirche de Salzburgo (1922), *O Mercador de Veneza* no Campo San Trovaso em Veneza (1934). Quanto a Nikolai Evreinov, realizou o espectáculo de massas *Die Erstürmung des Winterpalais* [A tomada do Palácio de Inverno] na praça do Palácio de Inverno (Petrogrado, 1920),

utilizando também as suas janelas, e Sergei M. Eisenstein escolheu uma fábrica de gás em Moscovo para a sua encenação de *Gasmasken* [Máscaras de gás], de Tretyakov (1923). Todos estes espaços ofereciam possibilidades específicas de movimento, de percepção e de negociação das relações entre actores e espectadores, além de a sua configuração permitir o surgimento de possibilidades completamente novas.

Mais tarde, foram projectados novos edifícios que ofereciam uma utilização flexível do espaço, como por exemplo o Circo Schumann, que Reinhardt transformou no Große Schauspielhaus, e o Totaltheater, concebido conjuntamente por Piscator e Gropius.

Os reformadores da viragem do século e os representantes das vanguardas históricas tinham consciência da performatividade do espaço. Investigaram as possibilidades que os diferentes tipos de espaço ofereciam no respeitante ao movimento, à percepção e à relação entre actores e espectadores, e tentaram potenciá-las por meio de uma remodelação específica, conforme às suas ideias e aos seus objectivos, provocando nos espectadores, tanto quanto possível, determinadas percepções e incitando-os a agir de um determinado modo. Como já assinalámos por diversas vezes, os encenadores das vanguardas tentavam, assim, controlar o circuito de retroacção autopoiético.

Após a Segunda Guerra Mundial – e, em parte, já nos finais dos anos 30 –, o teatro à italiana com boca de cena voltou a ser o modelo dominante. Nos anos 50, na Alemanha, adoptou-se este modelo na construção de muitos edifícios teatrais, mas não foi erigido nenhum com espaços variáveis. O primeiro exemplo que conheço de um edifício construído com espaços variáveis, ou reestruturado de modo a acolhê-los, é o Schaubühne da Lehniner Platz, em Berlim, inaugurado em 1980 e que se pode considerar um resultado da viragem performativa dos anos 60 do século passado.

Um novo êxodo dos edifícios teatrais ocorre nos anos 60, desta vez maciço e radical. Procuraram-se novos espaços cénicos em fábricas desactivadas, matadouros, *bunkers*, terminais rodoviários, mercados cobertos, centros comerciais, salas de exposições e estádios, ruas e largos, estações de metropolitano e jardins públicos, tendas de cervejeiras, depósitos de lixo, garagens e oficinas de automóveis, ruínas, cemitérios. Optou-se, predominantemente, por espaços que não tinham sido concebidos nem construídos para a realização de espectáculos, que serviam ou tinham servido para fins completamente diferentes e não implicavam uma relação preestabelecida entre actores e espectadores. Na maioria dos casos, tratava-se de espaços que permitiam uma redefinição contínua desta relação, que não atribuíam a nenhum dos dois grupos um posicionamento estável e que, como tal, permitiam a ambos vastas possibilidades de movimentação e de percepção. A escolha deste tipo de espaços tornou visível que é o espectáculo, e apenas o espectáculo, que rege a relação entre actores e espectadores, criando as possibilidades de movimentação e de percepção, e que é o espectáculo que gera a espacialidade.

São três, sobretudo, os procedimentos mediante os quais a performatividade do espaço se reforça: *1*) a utilização de um espaço (quase) vazio, que pode ser organizado de maneira variável, permitindo aos actores e aos espectadores movimentarem-se como preferirem; *2*) a criação de uma disposição espacial específica, que proporciona possibilidades de movimentação, de percepção e de negociação da relação entre actores e espectadores até então desconhecidas ou nunca utilizadas; *3*) a utilização de espaços já existentes, usados apenas para outros fins, cujas possibilidades específicas são estudadas e experimentadas.

1) Em *Celtic + ~ ~ ~*, por exemplo, não havia no *bunker*, apesar das bancadas de madeira, nenhuma organização do espaço que impusesse aos participantes qualquer tipo de orientação; Beuys e os espectadores movimentavam-se através de todo o espaço. A relação entre o artista e o público era determinada apenas pelas acções de Beuys e pelas reacções que estas provocavam no público. O que era percepcionado e o modo como o era dependiam da posição ocupada por cada espectador, a qual se alterava permanentemente: ele ora estava sentado numa das bancadas, ora se misturava na multidão, ora a ladeava, ora se encontrava directamente em frente do performer, ora era empurrado para o lado... Eram o performer e os espectadores que, com as suas acções, criavam a espacialidade como algo em contínua mutação.

É certo que, em *Dionysus in 69*, havia uma determinada disposição espacial. No meio da antiga oficina, tinham sido colocados colchões de borracha que pareciam assinalar o espaço reservado aos actores; ao longo das paredes, tinham-se disposto estruturas de vários andares, ligados entre si por escadas, e no meio havia uma construção muito alta, que quase chegava ao tecto: a chamada torre. Os espectadores podiam sentar-se na carpete em volta dos colchões, enfiar-se por baixo da estrutura ou sentar-se no andar da estrutura que lhes aprouvesse. Deste modo, podiam ser eles a definir a distância a que queriam estar do centro, bem como o ângulo visual específico para observarem o que estava a acontecer. As possibilidades oferecidas pela repartição do espaço foram consideravelmente ampliadas durante o espectáculo. Os performers não se contentavam com a zona central e movimentavam-se por todo o espaço. O intérprete de Penteu subiu ao andar mais alto da torre para se dirigir aos cidadãos de Tebas. Na «caress-scene», os/as performers espalharam-se por todo o espaço, chegando até aos espectadores «escondidos» debaixo da estrutura. Os espectadores, por seu lado, tinham o direito e a possibilidade, durante o espectáculo, de se movimentarem por todo o espaço para procurarem uma nova posição, um novo ângulo de visão, regularem a seu bel-prazer a distância em relação aos actores e, também, aos restantes espectadores, ou ocuparem a zona central, «to join the story». Quer isto dizer que as especificações que aparentemente eram propostas não limitavam as possibilidades de movimento e de percepção de espectadores e actores, antes as multiplicavam. Neste procedimento, a performatividade do espaço é especialmente forte, porquanto nenhuma possibilidade é privilegiada ou excluída à partida. A espacialidade é produzida, de modo absolutamente evidente, pelos movimentos e pelas percepções de actores e espectadores.

2) O segundo procedimento privilegia, de facto, algumas possibilidades e parece excluir outras. Grotowski, nas

suas encenações, tinha a preocupação de criar uma situação de grande proximidade entre actores e espectadores, ao ponto de estes sentirem a respiração daqueles e o cheiro do seu suor. Na sua encenação de *Kordian*, da autoria de Slowacki, datada de 1961, mandou colocar camas de ferro sobrepostas em três pontos da sala, nas quais os espectadores – não mais de 65 – tinham de se sentar; simultaneamente, as camas funcionavam como pódios, onde se desenrolavam os principais acontecimentos do espectáculo. Actores e espectadores partilhavam, energicamente, o mesmo espaço. Os próprios espectadores eram tratados como doentes de um hospital psiquiátrico. Assim, por exemplo, quando pedia aos actores e aos espectadores que cantassem uma canção, o médico precipitava-se para os espectadores que se recusavam a fazê-lo, postava-se diante deles e ordenava-lhes que obedecessem, apontando-lhes ameaçadoramente o seu bastão ao nariz. Os actores movimentavam-se por todo o espaço, enquanto os espectadores estavam pregados, por assim dizer, às camas. As suas possibilidades de percepção eram influenciadas pela posição, no espaço, da cama respectiva, bem como pelo facto de ocuparem a cama superior ou a inferior. Criava-se, pois, uma espacialidade que proporcionava aos espectadores experiências específicas.

O mesmo aconteceu com a encenação de Grotowski para *O Príncipe Constante*, de Calderòn, na adaptação feita por Slowacki (1965). Neste caso, o teatro estava configurado como um *theatrum anatomicum*: os espectadores – não mais de 30, 40 – dispunham-se em filas que formavam círculos concêntricos e ascendentes em torno da cena; as filas estavam separadas por paredes tão altas que só a cabeça (e talvez o peito) dos espectadores era visível acima delas. Isto, além de imobilizar os espectadores, forçava-os a assumir o papel de *voyeurs* em face dos acontecimentos terríficos a que assistiam. Em ambos os casos, a disposição do espaço e as especificações que ela implicava tinham por função canalizar a energia circulante no espaço performativo, de modo a permitir que a espacialidade accionasse um potencial específico, capaz de exercer um efeito.

Isto é igualmente válido, ainda que de um modo completamente diferente, para a disposição espacial criada por Einar Schleef para *Mütter*, no espaço significativamente maior da Frankfurter Schauspielhaus, ou para *Götz von Berlichingen*, no Bockenheimer Depot, um velho depósito de carros eléctricos. Nesta última produção, Schleef construiu, ao longo do eixo longitudinal do depósito, uma ampla pista «com cave» no centro do espaço; a pista tinha uma saída que dava directamente para uma das portas traseiras, as quais se abriam várias vezes durante o espectáculo. Os actores, que calçavam botas com saltos de ferro, movimentavam-se sobre e sob a pista, misturando-se com o público e distribuindo batatas cozidas. Os espectadores estavam sentados em filas ascendentes de ambos os lados da pista, de frente uns para os outros. Os que se encontravam nas filas superiores tinham uma visibilidade limitada da acção que se desenrolava sob a pista, mas viam perfeitamente os espectadores sentados à sua frente. Em contrapartida, a acção que se desenrolava sob a pista impedia os que se encontravam nas filas da frente e do meio de verem os espectadores sentados no lado oposto ao seu. Além disso, as filas da frente estavam tão próximas da pista que os espectadores sentiam o cheiro do suor dos actores quando estes se precipitavam sobre eles. Eram os movimentos sobre e sob a pista que continuamente redefiniam a relação entre actores e espectadores, abrindo ou restringindo determinadas possibilidades perceptivas. A espacialidade do espectáculo assim criada alterava-se permanentemente: se, num dado momento, parecia favorecer a constituição de uma comunidade de actores e espectadores, logo a contrariava no momento seguinte.

3) O terceiro procedimento serve-se, para a criação de espacialidade, das possibilidades que um espaço habitual ou simultaneamente usado para outros fins oferece. Klaus Michael Grüber utilizou esta estratégia amiúde. Em 1975, realizou *Faust Salpêtrière* (a partir de Goethe) na Chapelle Saint Louis, Hôpital de la Salpêtrière, em Paris; em 1977, *Winterreise* [Viagem de Inverno], no Berliner Olympiastadion; em 1979, *Rudi*, nas ruínas do Hotel Esplanade de Berlim; em 1995, *Bleiche Mutter, zarte Schwester* [Mãe pálida, irmã frágil], no cemitério soviético de Oberweimar, situado na ala norte do castelo Belvedere, residência de Verão do duque Carl August, mecenas de Goethe. Grüber não utilizava estes espaços sem os alterar: os seus cenógrafos (Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo, Antonio Recalcati) associavam pormenores isolados que lhes reforçavam a performatividade e modificavam ou ampliavam os possíveis significados.

Para *Rudi*, Antonio Recalcati dispusera algumas instalações nos espaços não destruídos, ou apenas ligeiramente danificados pelas bombas, do antigo Grand Hotel Esplanade

– o átrio de entrada, o pátio das palmeiras, a sala do pequeno-almoço e a chamada «sala do imperador».[76] Até à construção do Muro de Berlim, que vedou a parte do hotel que dava para o Tiergarten com tijolos e arame farpado, estes espaços eram regularmente palco de galas de ópera, de imprensa e de cinema, bem como desfiles de moda e eleição de misses. Depois da construção do Muro e até aos anos 70, ainda ali se realizaram, ocasionalmente, algumas cerimónias, mas as ruínas foram sendo visivelmente votadas ao abandono. Foi neste lugar que Grüber e Recalcati realizaram *Rudi*. Na sala do pequeno-almoço, estava sentado o actor Paul Burian, que, em voz alta e num tom monocórdico, lia a novela de Bernard von Brentano *Rudi* (de 1934). A leitura era transmitida em diferido nos restantes compartimentos, através de altifalantes. Os outros intérpretes eram um jovem de cabelo comprido que usava *jeans*, uma camisa com um colarinho maior do que o normal e um pulôver, e se encontrava noutro compartimento; uma mulher já idosa, gorda e grisalha, com um vestido e um casaco de malha pretos, fazia-lhe companhia, sentada numa cadeira de rodas. O espectador podia circular pelas diversas salas e parar em cada uma delas à sua vontade, escutar a voz difundida pelos altifalantes, sentar-se ou prosseguir e voltar, se lhe aprouvesse, às salas já visitadas.[77] Se, em relação a Paul Burian, o espectador podia ter a certeza de que se tratava de um actor, o mesmo não acontecia com a idosa e o jovem, nem com os outros espectadores presentes na sala. Qualquer outro que circulasse naquele espaço podia ser considerado actor ou espectador, com o qual se estabelecia uma relação específica – fosse por se ter observado os seus movimentos com especial atenção, fosse por se querer saber quais as suas impressões, as suas sensações, a sua percepção, ou simplesmente para perguntar as horas. Em *Rudi*, quem criava a espacialidade eram, sobretudo, os espectadores, com a sua movimentação e as suas percepções, mas também através dos significados que cada um dos objectos presentes nas salas assumia para si, ou passava a assumir quando relacionado com o excerto do texto que estava a ser lido. Eram esses significados que influenciavam a sua percepção, motivando movimentações e acções que, por sua vez, davam origem a uma espacialidade sempre nova e diferente. Percepção, associação, lembrança e imaginação sobrepunham-se. Deste modo, os espaços do Grand Hotel Esplanade tornavam-se, ao mesmo tempo, espaços imaginários e de memória.

Já o grupo Cornerstone Theatre de Los Angeles utilizou este mesmo procedimento de um modo completamente diferente em *Foot/Mouth* (2001) – uma colagem de textos de Beckett e Pirandello realizada no centro comercial de Santa Monica. No piso inferior, um elemento do grupo acolhia os espectadores, fornecia-lhes auscultadores e conduzia-os até uma galeria superior, de onde tinham boa visibilidade para os pisos inferiores. Os espectadores, contudo, não eram obrigados a permanecer na galeria, podendo circular livremente por todo o centro comercial se isso lhes agradasse. Os actores moviam-se por todo o complexo, se bem que actuassem, sobretudo, no piso inferior – percorrido também por clientes do centro –, em posição quase frontal relativamente aos espectadores. A partir do momento em que estes não sabiam quem eram os actores, nem de onde vinham, cada cliente passava a ser, para eles, um actor. Mesmo quando se tornava claro que eram elementos do grupo teatral, os clientes continuavam presentes como uma espécie particular de actores, sobre os quais os espectadores, uma vez por outra, concentravam a sua atenção. Alguns clientes passeavam, outros caminhavam apressados, outros, ainda, paravam longamente defronte das montras das lojas, observavam a mercadoria exposta, entravam no estabelecimento e, após um lapso de tempo mais ou menos breve, saíam, na maior parte dos casos com (novos) sacos na mão. Alguns paravam, aflitos, ao verem uma senhora idosa (uma actriz) debruçar-se de tal maneira do parapeito que dir-se-ia querer lançar-se no vazio. Outros, pelo contrário, ao cruzarem-se com os espectadores munidos de auscultadores, ficavam a olhá-los com curiosidade.

Nestas condições, era praticamente impossível distinguir um actor de um espectador. Quem quer que andasse no centro podia tornar-se actor e/ou espectador. O tipo de relação que se criava entre actor e espectador variava de caso para caso, dependendo de quem via quem e em que papel. Eram múltiplas as possibilidades de movimentação e de percepção que se ofereciam a cada um – o que era sobretudo válido para quem comprara bilhete e que assim adquirira o *status* de espectador. Para onde quer que se movimentassem ou olhassem – fosse com os auscultadores postos, através dos quais as vozes dos actores lhes ressoavam nos ouvidos, fosse tirando-os de vez em quando, passando a ouvir o burburinho em redor, ao ponto de já quase não distinguirem as vozes dos actores das dos transeuntes –, criava-se uma nova espacialidade, em que a azáfama do centro comercial e as acções dos actores se sobrepunham e se confundiam de um modo sempre novo.

Este princípio de produção de espacialidade foi utilizado, ainda que de maneira profundamente alterada, nos *audiotours* concebidos pelo grupo Hygiene Heute e realizados em Gießen (Verweis Kirchner, 2000), Frankfurt (System Kirchner, 2000), Munique (Canal Kirchner, 2001) e Graz (Kirchners Schwester, 2002). À semelhança do que acontece nos *audiotours* de museus, castelos e outros monumentos históricos, também aqui era entregue ao espectador um *walkman* para ser utilizado como guia numa volta pela cidade com a duração de cerca de uma hora. Cada espectador iniciava a visita sozinho, 15 minutos depois do que o antecedera. A fita magnética reproduzida pelo *walkman* representava, supostamente, um dos poucos sinais de vida do bibliotecário Kirchner, misteriosamente desaparecido em 1998 (segundo a gravação, a fita fora encontrada numa casa de banho pública de Munique, onde, consequentemente, a visita à cidade se iniciava). A voz que se ouvia na fita começava por contar a história do desaparecimento do bibliotecário, envolvendo o ouvinte, pouco a pouco, na história – como perseguidor e simultaneamente como perseguido, correndo o risco de cair na armadilha e de ser apanhado pelo «caracol». Ele tornava-se, assim, o actor principal do espectáculo, o protagonista da história. Num enorme parque subterrâneo, ouvia a voz incitá-lo insistentemente, com respiração acelerada: «Corre! Abre a porta! O caracol está muito perto, não lhe sentes o cheiro? Despacha-te, abre a porta ao fim do corredor!» Numa paragem de eléctrico, a voz instruía-o: «Observa bem as pessoas que estão na paragem. Vês aquelas com malas?» Como no centro de uma cidade há sempre pessoas com malas, e por toda a parte há homens com camisas azuis (aos quais, na performance de Frankfurt, se recomendava estar atento), e em todos os edifícios públicos há câmaras de vigilância em funcionamento – para as quais a voz alertava como prova da situação de perseguição –, tornava-se difícil ao espectador/actor, se não impossível, saber se o papel de perseguidor era interpretado por um actor. O facto de, ao seguir as instruções da voz, o espectador/actor dar muitas vezes nas vistas, chamando a atenção de outros transeuntes, que paravam para olhar para trás, dificultava tudo ainda mais. Punha-se então a questão: quem fazia o papel de perseguidor, o espectador ou um actor? O espectador tornava-se actor, sem ser capaz de fazer a distinção entre actores, espectadores e simples transeuntes.

Pouco tempo depois, os espectadores começavam a olhar para a cidade, que pensavam conhecer bem, com outros olhos. Entravam em ruas, largos, praças, jardins e edifícios conhecidos como se fossem lugares onde se desenrolava a história incrível, misteriosa e fictícia que a voz gravada na fita magnética, com as suas instruções, os seus avisos e as suas explicações, lhes contava – uma história em que eles próprios, claramente, desempenhavam um papel. Eram os espectadores quem, individualmente, com os seus movimentos no espaço e as suas percepções, influenciadas ou, no mínimo, sugestionadas pela voz que lhes servia de guia, criavam a espacialidade da cidade como uma estranha fusão de espaços reais e imaginários, de pessoas e acções reais e imaginárias.

Cada um destes três procedimentos mostra inequivocamente como o espaço performativo é um espaço em permanente devir, no qual a espacialidade surge através do movimento e da percepção de actores e espectadores. Enquanto o primeiro procedimento foca o processo em que a espacialidade é gerada pelo circuito de retroacção autopoiético, o segundo dirige a atenção para o facto de, no interior do espaço performativo, circular uma energia potencialmente capaz de desencadear um efeito específico. Finalmente, o terceiro procedimento provoca o aparecimento de uma fusão de espaços reais e imaginários, demonstrando que o espaço performativo é um «espaço liminar».

A espacialidade, como é evidente nos três casos, não é um dado adquirido, ela é, sim, permanentemente gerada de uma nova maneira. Ao contrário do espaço geométrico, o espaço performativo não representa um artefacto pelo qual um ou mais criadores sejam responsáveis, não se lhe adequando, portanto, o carácter de obra de arte, mas sim o de acontecimento.

Atmosferas

O espaço performativo é sempre, simultaneamente, um espaço atmosférico. O *bunker*, o depósito de eléctricos, o grande hotel de antigamente – cada um destes espaços tem uma atmosfera especial própria. A espacialidade não é produzida apenas pela utilização específica do espaço feito pelos actores e pelos espectadores, mas também pela atmosfera particular que esse espaço parece irradiar. No caso do grupo Cornerstone Theatre, estes dois elementos estavam intrinsecamente ligados. O que fazia sobressair a atmosfera específica do centro comercial de um modo singular, ao ponto de envolver emocionalmente os espectadores que a vivenciavam, era a possibilidade que lhes era oferecida de se movimentarem como *flâneurs* no seu interior, pararem na galeria para observar o que se passava: a actividade frenética de sexta-feira à tarde num centro comercial, bem como os actores que, utilizando textos de Beckett e de Pirandello, criavam situações que, naquele ambiente, oscilavam permanentemente entre a realidade e a ficção, ou, ainda, as diferentes reacções dos utilizadores do centro.

Também numa partição do espaço convencional, prevendo uma clara separação entre o palco, reservado aos actores, e o espaço reservado aos espectadores, a atmosfera contribui para a produção de uma espacialidade específica. Quando, uma bela tarde, por ocasião de uma apresentação do espectáculo de Marthaler *Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab!* (Volksbühne da Rosa-Luxemburg-Platz, Berlim, 1993, cenografia de Anna Viebrock), entrei na plateia, senti-me logo envolvida por uma atmosfera muito característica, que se pode descrever como a atmosfera de uma sala de espera: desconfortável, mas também inquietante, sinistra, irreal. No palco, via-se um espaço forrado com painéis sintéticos até ao tecto, dando continuidade, de modo horroroso, ao acolhedor revestimento de madeira da plateia; no meio, havia uma porta corrediça que parecia dar para um corredor e, à direita e à esquerda, viam-se portas de casas de banho; por cima da porta corrediça havia uma espécie de relógio de estação ferroviária que estava parado e ao lado do qual se podia ler o seguinte: «Para que o tempo não pare»; na parede da direita, caloríferos enferrujados e dois fogões a carvão enormes. Na parte da frente, à esquerda, um piano e, no meio, duas filas de mesas de plástico quadradas, dispostas em linha recta, e cadeiras, igualmente de plástico, onde estavam sentadas, imóveis, onze figuras completamente diferentes umas das outras. Uma atmosfera tão singular não era reconduzível a um único desses elementos – ainda que alguns objectos isolados, como o relógio e os fogões a carvão, chamassem especialmente a atenção; ela resultava, sobretudo, da impressão de conjunto. Foi esta atmosfera que primeiro me tocou como espectadora, influenciando a minha percepção ao longo da performance.

Como explica Gernot Böhme, embora não estejam associadas a um lugar, as atmosferas, ainda assim, derramam-se no espaço. Não pertencem exclusivamente aos objectos ou às pessoas que parecem irradiá-las, nem aos que entram num espaço e as sentem fisicamente. Elas são, em regra, aquilo que primeiro impressiona os espectadores, «tingindo» a sua percepção ao entrarem num espaço teatral e possibilitando-lhes uma experiência muito particular de espacialidade. Esta experiência não é explicável recorrendo apenas aos elementos individuais presentes no espaço. Com efeito, não são estes que criam a atmosfera, e sim a interacção de todos eles, a qual é, em geral, uma parte meticulosamente calculada das produções teatrais. Böhme, a quem cabe o mérito de ter introduzido o conceito de atmosfera na estética e de o ter desenvolvido, embora com significativas alterações, a partir do conceito de aura de Benjamin, define atmosferas como «espaços, na medida em que são "tingidos" pela presença de coisas, de pessoas ou das constelações que as rodeiam, ou seja, os seus êxtases. Estes êxtases são, eles próprios, esferas da presença de algo, a sua realidade no espaço»[78]. As atmosferas pertencem, pois, ao espaço performativo e não ao geométrico. Elas não são

> pensadas como livremente flutuantes, mas, pelo contrário, como algo que emana e é criado pelas coisas, pelos seres humanos ou pelas suas constelações. Assim concebidas, as atmosferas não são qualquer coisa de objectivo, como certas propriedades que as coisas possuem, e no entanto são algo de tangível, pertencente às coisas na medida em que as próprias coisas articulam as esferas da sua presença através das suas propriedades – pensadas como êxtase. As atmosferas também não são algo de subjectivo, determinações de um estado de espírito. No entanto, elas são do sujeito, constituem uma parte dele, na medida em que são sentidas por seres humanos fisicamente presentes. Ao mesmo tempo, este sentir representa o estar-presente corpóreo dos sujeitos no espaço.[79]

Há dois aspectos desta descrição e desta definição das atmosferas que são particularmente interessantes no nosso contexto. Em primeiro lugar, Böhme define as atmosferas como «esferas de presença». Em segundo lugar, ele não as localiza no interior das coisas de que parecem emanar, nem no interior do sujeito que as sente fisicamente, mas «entre» eles e em ambos ao mesmo tempo. O conceito «esferas de presença» é claramente entendido como uma modalidade específica da presença própria das coisas. Böhme interpreta-o como «êxtase das coisas», como o modo específico de uma coisa aparecer ao sujeito que a percepciona como presente. Não são apenas as cores, os cheiros ou os sons que são emitidos, as chamadas propriedades secundárias da coisa, que são pensadas como êxtase, mas também propriedades primárias como a forma. «A forma de uma coisa *age* [...] também sobre o exterior. Ela irradia para o ambiente circundante, retira a sua homogeneidade ao espaço que rodeia a coisa, enche-o de tensões e de sugestões de movimento»[80] e, deste modo, transforma-o. O mesmo é válido para a dimensão e o volume, que não são considerados apenas como a propriedade de uma coisa de ocupar um determinado espaço. «A dimensão de uma coisa e o seu volume são [...] perceptíveis também no exterior, conferem peso e orientação ao espaço em que a coisa está presente».[81]

O êxtase das coisas implica que estas, ao exercerem uma acção para o exterior, se imponham de um modo muito forte ao sujeito percipiente como presentes, captando-lhe a atenção. O conceito de êxtase não é, por conseguinte, exactamente idêntico ao conceito de presença. É certo que ele visa a presença aqui e agora não apenas no sentido fraco do conceito de presença, mas também no seu sentido forte. Contudo, enquanto na presença estão em causa processos energéticos entre seres humanos, no caso das coisas, só é possível atribuir-lhes, com reserva, uma energia que é gerada nelas ou por elas. No entanto, emana delas qualquer coisa que não se pode reduzir ao que o sujeito percipiente apreende com a vista ou com o ouvido, ou que percepciona fisicamente vendo e ouvindo o objecto, mas que flui *entre* a coisa e o sujeito percipiente no espaço performativo: uma atmosfera específica.

Algo de semelhante é válido para o espaço. Quando o espaço geométrico se torna espaço performativo, as suas qualidades primárias, assim chamadas, como a dimensão e o volume, tornam-se perceptíveis no exterior, podendo produzir uma sugestão no sujeito percipiente.

Num espectáculo, a atmosfera está para a criação de espacialidade como a presença está para a produção de corporeidade. Na atmosfera, que o espaço e as coisas parecem irradiar, estes tornam-se, para o sujeito que penetra no espaço, presentes num sentido quase enfático. Não só se lhe mostram nas suas chamadas propriedades primárias e secundárias, no seu modo de ser-assim, como se infiltram, penetram no corpo do sujeito percipiente de um determinado modo. Com efeito, ele não se encontra defronte da atmosfera, nem a uma certa distância dela; é, sim, rodeado e abraçado por ela, está mergulhado nela.

Tudo isto se torna particularmente evidente no que se refere aos cheiros, que também contribuem para produzir a atmosfera. Nos espaços teatrais, abundam os cheiros, independentemente de nascerem como um fenómeno involuntário, mas que não pode ser eliminado, por estar associado a certas circunstâncias, ou de resultarem de determinadas estratégias de encenação. Daí que a pouca atenção que até hoje lhes tem sido dada seja tão surpreendente. Enquanto no teatro ao ar livre são os perfumes da natureza envolvente ou os cheiros citadinos que contribuem para a criação da atmosfera, com a transferência para espaços fechados e até à descoberta da iluminação a gás, nos anos 20 do século XIX, era o odor das velas acesas ou dos candeeiros a óleo, bem como o cheiro da maquilhagem, do talco, do perfume e do suor dos actores e dos espectadores que produziam a atmosfera.

A partir do naturalismo, os cheiros passaram a ser utilizados conscientemente para criar determinadas atmosferas. O mau cheiro que emanava do monte de estrume no palco, o qual pouco tempo depois se transformava, literalmente, em «cheiro a couve», contribuía sobretudo para transportar os espectadores para a atmosfera de um meio camponês ou de gente pobre, e pô-los em contacto com esse meio. Max Reinhardt usava os cheiros para criar atmosferas diversas. Em *Sonho de Uma Noite de Verão* (Neues Theater Berlin, 1904), o seu bosque não fez furor apenas porque girava – era a primeira vez que se usava um palco giratório, inventado em 1898, segundo o modelo do teatro *kabuki*; com efeito, o musgo que Reinhardt mandara espalhar pelo chão do palco exalava um cheiro enfeitiçante, que permitia aos espectadores sentirem a presença do bosque de um modo intenso. Os simbolistas, por seu lado, utilizavam os cheiros no teatro para despertarem determinadas experiências sinestésicas nos espectadores.

Ao fazer-se uma utilização deliberada dos cheiros, partia-se do pressuposto de que eles se difundiam por todo o espaço e induziam fortes reacções físicas no espectador. Tal deve-se, sobretudo, ao facto de os espaços, os objectos, as pessoas penetrarem, através do cheiro que deles se liberta, no corpo do sujeito que o sente. Georg Simmel refere-se a esta característica do cheiro quando escreve:

> Quando cheiramos qualquer coisa, inalamos essa impressão, ou o objecto que exala o cheiro, até ao centro do nosso ser, assimilamo-lo ao mais íntimo de nós, como se fosse, por assim dizer, o processo vital de respirar, o que não é possível com nenhum outro sentido em relação a um objecto – a menos que o comamos. Cheirarmos a atmosfera de alguém é a percepção mais íntima que temos desse alguém, ele impregna o nosso âmago em forma gasosa.[82]

A partir dos anos 60 do século XX, os cheiros não mais deixaram de ser utilizados no teatro e na *performance art*. No teatro das orgias e dos mistérios de Nitsch, era precisamente o cheiro da carcaça do cordeiro, do seu sangue e das suas entranhas que levava os espectadores a mergulhar numa atmosfera específica, e que suscitava neles uma forte repugnância ou também, em parte, sensações de prazer. Grotowski comprimia actores e espectadores num espaço tão acanhado que os espectadores sentiam o cheiro a suor dos actores; deste modo, os espectadores sentiam a corporeidade dos actores presente de um modo muito particular, ao mesmo tempo que experienciavam de modo muito vívido a atmosfera que irradiava deles e dominava o espaço.

Além dos cheiros das famosas máquinas de nevoeiro, os cheiros de comida têm sido repetidamente usados no espaço teatral. Na produção de Johann Kresnik acerca de Artaud, *Antonin Nalpas* (Prater, estreia em 16 de Maio de 1997), grelharam-se partes de um grande peixe. Se o cheiro, no início, evocou uma sensação agradável, pelo menos para os espectadores com fome, com o avanço da operação e a progressiva carbonização do peixe, ele passou a suscitar nojo e repulsa. Algo semelhante se passou com os espectadores da encenação de Castorf *Endstation Amerika* (Volksbühne da Rosa-Luxemburg-Platz, Berlim, 2000). Neste caso, Kathrin Angerer cozinhava ovos, que foi deixando fritar cada vez mais até o típico cheiro a clara de ovo esturrada começar a empestar o ar. Na produção *De Metsiers*, do grupo Hollandia (em digressão, Schaubühne de Berlim, 2003), uma das actrizes pegava numa garrafa de cerveja grande, abria-a e, com o líquido, salpicava um colega da cabeça aos pés. No chão do palco, iam-se formando pequenas poças de cerveja. Um cheiro penetrante e desagradável a cerveja libertava-se do actor e do palco, espalhando-se rapidamente por todo o espaço. No intervalo, o chão foi lavado, mas o cheiro continuou a pairar e a impregnar a atmosfera até ao final do espectáculo.

Como observou Simmel, só a comer assimilamos os objectos de modo mais intenso do que com o olfacto. Os cheiros da comida e das bebidas, ao penetrarem no interior do corpo através da respiração, estimulam a produção de saliva na cavidade bucal e actuam também, em parte, nos órgãos internos, provocando sensações muito fortes de prazer ou de repulsa. Ao acolher estas sensações, o espectador torna-se profundamente consciente dos seus processos físicos internos, bem como de si próprio enquanto organismo vivo.

O cheiro representa, sem dúvida, um dos componentes mais fortes das atmosferas, porquanto, depois de se difundir pelo espaço, não pode ser «retirado», pelo contrário, revela-se extremamente resistente. O cheiro do nevoeiro artificial continua a pairar sobre os espectadores mesmo depois de se ter dissipado. Do mesmo modo, o cheiro dos ovos esturrados permanece mesmo depois de eles terem saído de cena, e o cheiro da cerveja entranha-se no nariz dos espectadores – se não de todos, pelo menos nos que estão sentados nas primeiras filas – mesmo que as pocinhas de cerveja no chão do palco já tenham sido limpas. Os cheiros assemelham-se ao génio da garrafa, que, uma vez à solta no mundo, ninguém mais controla. Com efeito, eles esquivam-se ao poder disposicional dos actores e dos espectadores, opondo-se obstinadamente a qualquer tentativa de mudança profunda da atmosfera.

É por este motivo, precisamente, que a partir dos anos 60 do século passado se passou a trabalhar tão frequentemente com os cheiros no teatro e na performance. Além disso, impõe-se constatar o assinalável fortalecimento dos outros componentes que intervêm na produção de atmosferas, o qual possibilita uma intensidade particular do êxtase das coisas, seja no que se refere às suas qualidades «primárias» ou às suas qualidades «secundárias». Os espaços são utilizados de maneira a permitir que também a sua dimensão, o seu volume e a sua constituição material se manifestem insistentemente, como no caso do *bunker* em *Celtic + ~ ~ ~*, do Bockenheimer Straßenbahndepot em todas as encenações de Einar Schleef, ou da abside de betão no edifício Mendelssohn da Schaubühne de Berlim no *Hamlet* de Grüber (1981), ou em *Körper*, de Sasha Waltz (2000). Em certos casos, utilizam-se objectos que, em virtude da sua dimensão, do seu volume e da sua consistência, acabam por dominar o espaço e a atmosfera, como o enorme funil do qual escorria areia, na encenação de Heiner Goebbels de *Die glücklose Landung* [Aterragem desafortunada] (1993, TAT, Frankfurt; 1994, Hebbel-Theater, Berlim), ou o contentor metálico que ocupava o centro do palco na primeira encenação do *Hamlet* de Zadek (estreia no Volkstheater de Viena, Maio de 1999 e, depois, no Schaubühne da Lehniner Platz, em Berlim, Setembro de 1999).

São as luzes e a sonoridade, sobretudo, que contribuem para a criação de uma atmosfera e permitem alterá-la em poucos segundos. Robert Wilson, nas suas encenações, trabalha com sistemas computorizados capazes de realizar mais de trezentos tipos de iluminação diferentes em cento e vinte minutos, e de variar, assim, ininterruptamente, luzes e cores. Enquanto isso, a atmosfera modifica-se, se bem que, em virtude da velocidade a que as luzes mudam, tal se passe abaixo do limiar da percepção consciente. Os seres humanos captam a luz não só através dos olhos, mas também através da pele. A luz penetra, por assim dizer, no corpo do sujeito percipiente através da pele. O organismo humano reage de modo particularmente sensível à luz. O estado de espírito de um espectador submetido a contínuas mudanças de luz pode alterar-se, frequente e repentinamente, sem que ele o registe de modo consciente e muito menos o possa controlar. Reforça-se, assim, a tendência do espectador para, durante os espectáculos de Wilson, se deixar levar, em virtude da lentidão dos movimentos dos actores, acentuada e percepcionada de modo consciente, para uma atmosfera com um grande efeito sugestivo. O espaço performativo surge aqui, sobretudo, como um espaço atmosférico.

Também os sons, os ruídos, os tons e a música são potencialmente capazes de exercer um forte efeito atmosférico. Wilson, cuja capacidade para criar imagens é constantemente elogiada pela crítica, colabora, nas suas encenações, com músicos e compositores do calibre de um Philip Glass, de um David Byrne, de um Tom Waits e, sobretudo, de um Hans Peter Kuhn, que se preocupam em tornar os efeitos de sons, ruídos, tons e música – desde o som de uma gota de água que cai ao entoar de canções –tão determinantes para a atmosfera como a luz.

Os sons assemelham-se aos cheiros, pois também eles circundam, envolvem e penetram o corpo do sujeito percipiente: o corpo pode tornar-se caixa de ressonância dos sons que se ouvem e vibrar em uníssono com eles; determinados ruídos podem provocar sensações de dor localizáveis; o espectador só pode defender-se dos sons se tapar os ouvidos e, tal como para os cheiros, fica, em regra, inerme perante eles. Os limites do corpo dissolvem-se: quando os sons, os ruídos e a música fazem do corpo do espectador/ouvinte a sua caixa de ressonância, quando ressoam no seu tórax, provocando-lhe dor física ou pele de galinha, ou revolvendo-lhe as entranhas, ele deixa de os captar como algo que lhe penetra nos ouvidos a partir do exterior, para passar a senti-los como um processo intracorpóreo, que, não raro, desencadeia um sentimento «oceânico». Graças aos sons, a atmosfera abre o corpo do espectador e penetra nele.

Além de Wilson, Heiner Goebbels e Christoph Marthaler são exemplos relevantes da experimentação sonora. Em *Murx*, por exemplo, a atmosfera de miséria e de desolação cómico-grotesca dissipa-se subitamente sempre que os

actores formam um coro e entoam uma canção. O canto deles faz desaparecer o ambiente sórdido e deprimente do espaço, semelhante a uma sala de espera, a mesquinhez e a maldade com que as personagens se tratam umas às outras. Dir-se-ia que o canto os retira, juntamente com os espectadores, do ramerrame opressor e cria uma atmosfera de abundância, concórdia e harmonia, fazendo surgir a utopia de uma libertação das contrariedades opressoras de uma vida miserável e mesquinha. Quando o canto se extingue e já nem o seu eco paira no espaço, a atmosfera de melancolia difunde-se de novo pelo teatro, envolvendo, mais uma vez, os espectadores.

A partir dos anos 60 do século XX, o teatro e a performance fazem emergir, de modo quase enfático, o espaço performativo como espaço simultaneamente atmosférico. No que respeita a uma estética do performativo através deste processo, são três os resultados a realçar. Em primeiro lugar, torna-se claro, de modo irrefutável, que a espacialidade do espectáculo não possui um carácter de obra de arte, mas de acontecimento, dada a sua natureza fugaz e transitória. Em segundo lugar, no espaço atmosférico, o espectador experiencia a sua própria corporeidade de um modo muito particular. Experiencia-se a si mesmo como um organismo vivo, num intercâmbio com o ambiente. A atmosfera penetra-lhe no corpo e infringe-lhe os limites. Com isso, o espaço performativo revela-se um espaço liminar, onde se verificam mudanças e ocorrem transformações.

*

Böhme desenvolveu a sua estética da atmosfera como antítese de uma estética semiótica. Enquanto esta parte do pressuposto de que deve considerar-se a arte como linguagem, concentrando-se, por isso, nos processos de geração do significado, a estética da atmosfera desvia a atenção para a experiência física. No que se refere a este desvio do centro de gravidade dos significados para a experiência física, estou plenamente de acordo com Böhme. Interrogo-me, contudo, se será possível excluir por completo da experiência física e, em particular, da experiência da atmosfera a dimensão do significado. O efeito das atmosferas não é explicável como reflexo fisiológico, como mecanismo de estímulo-resposta automaticamente desencadeado em cada sujeito percipiente. Não experienciamos uma atmosfera do mesmo modo que, por exemplo, todos fechamos os olhos quando um corpo estranho lhes toca. As coisas – como o contentor no *Hamlet* ou os fogões a carvão em *Murx* – podem ser portadoras de tanto significado para o sujeito percipiente quanto os cheiros e os sons que se soltam delas – o cheiro a peixe queimado em *Antonin Nalpas*, ou a gota de chuva no *Lear* de Wilson (Schauspielhaus de Frankfurt, Bockenheimer Depot, 1990) – ou os jogos de luzes – a luz resplandecente e encadeante no *Lear* de Wilson depois da cegueira de Gloucester. Cada um destes elementos pode trazer à memória contextos e situações, ou despertar recordações emocionalmente muito intensas no sujeito percipiente. É difícil imaginar que esta dimensão do significado das coisas não tenha importância no efeito exercido pelas atmosferas. Penso, pelo contrário, que tais significados contribuem, obrigatoriamente, para o forte efeito que elas

conseguem produzir. O modo como a materialidade das coisas, que se manifesta no seu êxtase e contribui para a atmosfera, interage com os significados que possam revestir para o sujeito percipiente será ainda objecto de uma discussão pormenorizada.[83]

3. SONORIDADE

A sonoridade é paradigmática do carácter efémero das performances. Que coisa poderia ser mais fugaz do que o (re)tinir de um som? Emergindo do silêncio do espaço, propaga-se nele, enche-o, para no momento seguinte começar a dissipar-se, extinguir-se e desaparecer. No entanto, por muito fugaz que seja, ele age de imediato em quem o ouve, e não raro de modo duradouro. Não só lhe transmite um sentido de espaço (não nos esqueçamos, a este propósito, de que o nosso centro de equilíbrio se situa no ouvido), como penetra no seu corpo, desencadeando muitas vezes reacções fisiológicas e afectivas. O ouvinte pode ser percorrido por um arrepio, ficar com pele de galinha, com o pulso acelerado, a respiração curta e ofegante, pode ter um assomo de melancolia ou, pelo contrário, ficar eufórico, ser acometido por um sentimento de nostalgia de *je ne sais quoi*, mergulhar em recordações, e assim por diante. A sonoridade, como já foi explicado na secção anterior, possui um forte potencial afectivo.

O teatro nunca é apenas espaço da visão (*theatron*); ele é também espaço da audição (*auditorium*)[84]. Nele ressoam vozes que falam ou que cantam, música, ruídos. Já no teatro grego se trabalhava com efeitos sonoros especiais; o barulho do trovão era produzido com o *bronteion*, uma pele esticada sobre a qual se deixavam cair esferas de chumbo de um recipiente de metal, ou com seixos atirados para uma bacia metálica.

Ainda hoje, seja nos *feuilletons**, seja entre os literatos, está difundida a opinião de que o teatro europeu se distingue do teatro de outras culturas pelo facto de a sua sonoridade equivaler, em larga medida, à linguagem falada. Daí a convicção de que a sonoridade, enquanto tal, não seja relevante para o espectáculo, e que seja simplesmente um *medium* através do qual a linguagem se manifesta. Sabemos, no entanto, que já no teatro grego não se declamava apenas um texto: a flauta acompanhava, na tragédia, o recitativo nos tetrâmetros trocaicos e, na parábase da comédia antiga, os versos longos jâmbicos e anapésticos. Todas as partes líricas do texto eram cantadas, umas vezes alternadamente com o coro (como, por exemplo, nos lamentos fúnebres rituais da tragédia, os *kommòi*), outras vezes como virtuosas árias a solo. Logo, dificilmente se pode falar de um domínio da linguagem falada.

Isto é válido, sobretudo, a partir da invenção da ópera, resultante dos esforços da Camerata Fiorentina para, em finais do século XVI, fazer reviver a tragédia grega. Desde então, é sobretudo nos diferentes géneros do teatro musical – além da ópera, o *Singspiel*, o bailado e, mais tarde, a opereta e o musical – que a sonoridade, além de veículo de transmissão da linguagem, se torna responsável pela especial atracção que tais géneros exercem e pela sua grande popularidade junto de um vasto público. Nem mesmo no teatro tradicional a hegemonia da fala é incontestável. Além da particularidade de, até ao final do século XVIII, os espectáculos consistirem num programa de atracções que habitualmente incluía uma peça musical – quase sempre como acompanhamento do bailado com que o espectáculo se concluía –, a peça propriamente dita também incluía vários interlúdios. Nos intervalos entre os diversos actos, enquanto o responsável pela iluminação executava o seu trabalho e diminuía as torcidas dos candeeiros para manter o fumo em níveis suportáveis, era executado o chamado entreacto. Até quase ao final de meados do século XVIII, esse entreacto nada tinha em comum com a peça que intervalava. Em finais dos anos 30, a colaboração entre a artista e directora de companhia Friedericke Caroline Neuber e o compositor Johann Adolph Scheibe levou a uma nova concepção do intervalo musical. Scheibe era de opinião que a música deveria relacionar-se com a acção da peça, as suas personagens e afectos.[85] A música adquiriu, pois, uma função dramatúrgica que visava, acima de tudo, «transportar o espectador de um estado de espírito para outro sem que disso ele tenha consciência»[86]. Foi observando estes princípios que Scheibe compôs para Neuber as músicas para *Polyeuctus* e para *Mithridates*, apresentadas em Hamburgo, em 30 de Abril e 2 de Junho de 1738, respectivamente. Nos finais do século XVIII e no século XIX, a música deixou de estar confinada ao entreacto e passou a ser também composta para certas partes e sequências da representação.[87]

---

* Nome por que são designadas as páginas de um jornal diário alemão dedicadas a temas de âmbito cultural. (*N.T.*)

Nos espectáculos em que apareciam personagens cómicas como Hanswurst [literalmente, João Salsicha] ou Arlequim e, mais tarde, também Bernardon (Felix von Kurz, 1717-1784), bem como nos espectáculos do teatro popular vienense, até às peças de Raimund e Nestroy, a música acompanhava abundantemente o canto – primeiro tratou-se apenas de «árias», mais tarde também de «*couplets*». Foi Nestroy quem introduziu em Viena o novo género teatral da opereta, que, de certo modo, devia substituir o teatro popular. A 16 de Outubro de 1858, estreava-se no Carltheater *Hochzeit bei Laternenschein* [Matrimónio à luz da lanterna], de Jacques Offenbach, dirigida por Nestroy, iniciando-se assim a marcha triunfal da opereta na capital austríaca. Para a opereta *Orphée aux Enfers* [Orfeu no Inferno], levada à cena no Carltheater em 1860, Nestroy adaptou a tradução de Ludwig Kalisch para o espectáculo de Breslávia em 1859, desempenhando ele próprio o papel de Pan: «O Pan de Nestroy enriqueceu a galeria das suas criações cómicas com golpe de mestre. Na actuação, na fala e no canto, Nestroy revelou-se um cómico irresistível.»[88]

Na viragem do século XIX para o século XX, a música continuou presente no teatro, por vezes até de modo excessivo. Reinhardt mandava compor uma música própria para cada uma das suas encenações, e não apenas para as pantominas como *Sumurun*. Trabalhou especificamente, além disso, os ruídos, sobretudo para criar determinadas atmosferas. *O Mercador de Veneza* (Deutches Theater, Berlim, 1905) abria com um prelúdio composto por Engelbert Humperdinck a partir de diferentes ruídos. Primeiro, ouviam-se vozes de animais, depois um crepitar, um tilintar e um chocalhar,

seguidos de gritos isolados dos *gondolieri*, aos quais se juntavam novas vozes, que iam engrossando até reproduzirem o barulho de uma multidão – a cidade acordara. Ao longe, soavam canções e notas de violino que, primeiro quase imperceptíveis, depressa se transformavam em marcha. A propósito desta composição, escreve Bruno Walter: «Um ritmo de marcha rígido [...], de que o ouvinte não tem consciência e que, contudo, aumenta – inconscientemente – a atmosfera mais festiva e mais descontraída do lugar.»[89]

Como mostra esta breve visão de conjunto, no teatro europeu, a sonoridade não é produzida exclusivamente, nem sequer predominantemente, por vozes que falam, ou seja, por uma linguagem falada. O teatro como espaço acústico é constituído sobretudo por música, vozes – que falam, cantam, riem, soluçam, gritam – e diferentes tipos de ruídos, elementos cujo peso varia segundo o género e as épocas. Em tudo isto, a voz do intérprete assume uma importância muito especial. Desta análise, resultam sobretudo duas questões no que se refere à sonoridade nos espectáculos a partir dos anos 60: *1*) Que tipo de espaços acústicos se produz com eles? *2*) Sobre que aspectos da vocalidade se centra a atenção?

Espaços acústicos

Como é visível à luz dos exemplos históricos a partir do século XVIII, só os sons criados pelos profissionais de teatro durante o espectáculo – actores, músicos, técnicos –

eram considerados constitutivos do espaço acústico teatral. Apesar de se estar consciente – e com crescente amargura – de que também o público produzia constantemente ruídos, estes eram considerados apenas elementos perturbadores e, como tal, eram combatidos. Assim, Reichard, editor do *Theater-Kalender* de Gotha, queixava-se, na edição de 1781, dos fortes ruídos causados pelo público: «Para os ouvintes e os espectadores atentos, é um tormento indescritível quando os restantes fazem tanto barulho com a boca, os pés, os bastões, que muitas vezes não se consegue perceber o que o actor diz»[90]. «A barafunda e o barulho» irritavam-no de tal maneira que Reichard propôs que se publicasse nos cartazes a seguinte ameaça: «Todo aquele que perturbar os outros espectadores, fazendo barulho ou tendo comportamentos inapropriados, será expulso do teatro.»[91] Ainda é possível encontrar queixas muito semelhantes ao longo de todo o século XIX. O director do teatro de Hamburgo, Friedrich Ludwig Schmidt, por exemplo, lamentava-se do facto de «chegar atrasado, bater com os assentos, fazer restolhar os vestidos, etc., [serem] acções na ordem do dia para a maioria do público, que depois se admira – uma vez que não ouviu uma parte substancial do espectáculo – de ter perdido o fio à meada».[92] O público devia ser disciplinado, ficar sentado, imóvel e em silêncio, no seu lugar, concentrar toda a atenção, sem distracções, nos acontecimentos que decorriam no palco e nos sons produzidos pelos actores. Na verdade, nunca se alcançou completamente essa disciplina. Nos anos 50 do século XX, contudo, o público interiorizara estas exigências a tal ponto que se esforçava o

mais possível por não fazer barulho, apesar de não se coibir de tossir ou de arrastar de pés.

No dia 29 de Abril de 1952, no Maverick Hall de Woodstock, Nova Iorque, estreou-se a primeira *silent piece* de John Cage, intitulada *4'33"*. A peça era composta por três andamentos. O pianista David Tudor, vestindo um fraque preto, entrou em cena e sentou-se ao piano. Abriu o piano e permaneceu sentado sem tocar. Depois, voltou a fechá-lo. Volvidos 33 segundos, reabriu-o. Pouco depois, fechou-o de novo, para mais uma vez o abrir 2 minutos e 40 segundos depois. Em seguida, reabriu-o uma última vez. Fim da obra. David Tudor, que não tocara uma única nota, levantou-se e curvou-se diante do público para agradecer.

O artista contribuíra para a produção do espaço acústico apenas com o barulho dos seus passos e com o som produzido pela tampa do piano ao fechar-se. Quer isto dizer que o espaço acústico não foi predominantemente criado pelo artista, e sim pelos ruídos que penetravam na sala, provenientes do exterior ou produzidos pelos espectadores. Não resultava, pois, da intenção de criar a sonoridade do espectáculo. Emergia, sim, da consonância, ou melhor, da sequência de sons que chegavam ao ouvido por mero acaso, como por exemplo o barulho do vento ou da chuva, ou as manifestações de enfado dos espectadores. Esses sons, contudo, não eram captados pelo espectador/ouvinte como pertencendo ao espectáculo. Uma vez que o pianista não tocara, os espectadores estavam convencidos de que não tinham ouvido nada, apenas se haviam apercebido de um silêncio deveras irritante. Em todo o caso, não se sentiam estimulados a participar, ou seja, a escutar no silêncio os sons que lhes chegavam ao ouvido e/ou a integrá-los conscientemente com os que eles próprios produziam. Segundo a observação de Cage,

> [a] maioria das pessoas não captou o essencial. O silêncio não existe. O que pensavam ser silêncio – porque não sabiam ouvir – estava repleto de barulhos fortuitos. Podia ouvir-se o barulho do vento lá fora durante o primeiro andamento [na estreia]. Durante o segundo, gotas de chuva começaram a tamborilar no telhado e, durante o terceiro, as próprias pessoas faziam todo o tipo de barulhos interessantes enquanto falavam ou se iam embora.[93]

Neste caso, o espaço acústico do espectáculo e a sua sonoridade eram criados através dos elementos que até aquele momento se tentara o mais possível eliminar – desde os sons vindos de fora que penetravam na sala aos ruídos provocados pelo público com os seus acessos de tosse, ao arrastar dos pés, às conversas, ao pôr-se de pé e ao abrir e fechar das portas de acesso à sala. A sonoridade não era planeada, nem previsível, nem ao dispor de cada um. Ela devia-se, por um lado, ao circuito autopoiético de retroacção, ou seja, era produzida pelas acções do actor e dos espectadores, as quais, na sua maioria, não eram planificáveis nem previsíveis. Por outro, contudo, também era produzida por sons não imputáveis aos participantes no espectáculo, sons trazidos por acontecimentos exteriores à sala onde aquele se realizava, como rajadas de vento e pingos de chuva, e que não eram calculáveis nem influenciáveis. Manifestava-se assim, de modo acentuado, o carácter não planeável da sonoridade, que se esquiva a intenções, planos e maquinações individuais e acontece de maneira imprevisível. Os diferentes sons emergem no espaço, propagam-se nele durante um certo lapso de tempo, criam padrões sonoros diversos e voltam a desaparecer. A sonoridade modifica-se, pois, continuamente, em permanente transformação. É evidente que não possui um carácter de obra de arte, mas sim de acontecimento.[94]

No espectáculo de Cage, além disso, assistia-se a uma dissolução dos limites do espaço performativo como espaço acústico. Este expande-se para lá do espaço geométrico em que o espectáculo se realiza; o espaço performativo perde, assim, a sua delimitação, abrindo-se a outros que se situam «fora» dele. As barreiras entre o interior e o exterior tornam-se permeáveis. O espaço circundante penetra no espaço performativo através de sons e ruídos, ampliando-o de um modo surpreendente: tudo aquilo que é ouvido casualmente passa a ser um elemento do espectáculo e pode modificar o espaço performativo.

Cage caracteriza explicitamente esta experiência como uma experiência teatral: «Penso que o que distinguiu o meu espectáculo dos outros[95] [...] foi o facto de ele ter sido mais teatral. As minhas experiências são teatrais.»[96] São precisamente a ausência de intencionalidade, a falta de planificação, a abertura ao que pode acontecer, o carácter não disposicional, o acaso, a transitoriedade e o estar em permanente mutação, sem qualquer intervenção externa, que definem o conceito de teatro de Cage. E daí que o espectáculo *4'33"* lhe parecesse o arquétipo do teatral: «Que coisa poderia ser mais teatral do que as peças silenciosas – alguém entra no palco e não faz rigorosamente nada.»[97]

Limita-se a deixar que aconteça o que se passa sem a sua interferência.

Embora, sob certos aspectos, se possa considerar a *silent piece* de Cage um caso extremo, os princípios que lhe estão na base constituíram um guia para todo o posterior trabalho teatral do artista. A fim de garantir a sua validade e eficácia também nos casos em que os actores executam uma acção – ainda por cima preparada e planeada –, Cage introduziu operações aleatórias e *time brackets*. Em *Europeras I & II* (Frankfurt, 1987), por exemplo, escolheu 64 óperas, de entre as que constavam da lista da Metropolitan Opera e já não estavam protegidas pelo direito de autor, por meio de operações aleatórias com base no *I-Ching* ou *Livro das Mutações* chinês. Com este procedimento, estabelecia-se quais as óperas que forneceriam a fonte para as partes a tocar por cada instrumento. Mediante operações aleatórias ainda mais precisas, determinava-se quais os fragmentos que deviam ser efectivamente tocados. Os *time brackets* assinalavam o primeiro início e o último fim possíveis de um fragmento. Cada elemento da orquestra experimentava a sua parte, independentemente de todos os outros. Os 19 cantores, homens e mulheres, provenientes dos diferentes géneros operáticos (dramático, lírico, ópera bufa) e abarcando todos os tipos de registo vocal, executavam, no âmbito dos *time brackets* que o previam, árias do seu repertório que eles próprios tinham escolhido.

O espaço cénico subdividia-se em 64 espaços, com base na superfície do palco e em conformidade com o *I-Ching*. As posições dos cantores e dos seus «assistentes» – bailarinos e técnicos de palco – e as suas acções, a posição dos elementos da orquestra e os lugares para os cenários eram atribuídos segundo programas de escolha aleatória gerados por computadores e desenvolvidos pelo compositor Andrew Culver. Os instrumentistas distribuíam-se por todo o espaço cénico, incluindo o fosso de orquestra. Quatro grupos, cada um dos quais composto por quatro instrumentistas das secções de madeiras, metais e cordas, estavam dispostos segundo a ordem habitual na música de câmara: nos quatro ângulos do espaço cénico. Os percussionistas, sentados ou de pé, ocupavam o fosso de orquestra. No espaço cénico e no espaço reservado aos espectadores estavam instalados altifalantes que transmitiam, segundo um plano temporal definido por operações aleatórias, um *mix* de 101 extractos de ópera produzidos e gravados em Nova Iorque.

O recurso às operações aleatórias assegurava que nenhum dos materiais utilizados no espectáculo seria escolhido com base num plano ou com uma determinada intenção. Resultava daí que os extractos escolhidos nada tinham que ver uns com os outros – não apresentavam nenhuma relação, nem nenhuma ligação intencional entre eles. Além disso, os «assistentes» estavam incumbidos de explorar o espaço teatral com microfones de contacto, em busca de eventuais sons e ruídos, a fim de tornarem audíveis, quer aos actores, quer aos espectadores, os barulhos provenientes da plateia ou que penetravam do exterior. Deste modo, os espectadores viam serem-lhes devolvidos, mas amplificados, os barulhos que eles próprios tinham produzido, tornando-se assim conscientes do facto de também eles participarem na criação do espaço acústico e da sonoridade do espectáculo.

Uma vez que os *time brackets* apenas indicavam o primeiro momento inicial e o último momento final possíveis das acções, e dado que o comprimento dos materiais musicais escolhidos mediante operações aleatórias, bem como o das árias escolhidas pelos cantores, nunca correspondia exactamente à duração máxima possível, havia em cada espectáculo deslocações que não tinham sido planeadas nem combinadas. O espaço acústico criado em cada espectáculo era sempre diferente – tanto mais que os ruídos exteriores e os provenientes da plateia diferiam de noite para noite. A casualidade, a fugacidade e o carácter não planeável da sonoridade, a natureza de acontecimento que lhe é inerente, manifestavam-se, pois, de modo acentuado. Como espaço acústico, também o espaço performativo se transformava permanentemente, perdia os seus limites e expandia-se muito para lá do espaço geométrico onde o espectáculo se realizava.

Vozes

A sonoridade produz sempre, ao mesmo tempo, espacialidade e, como já vimos, não apenas no sentido de espaço atmosférico. Além disso, a vocalidade também produz sempre, simultaneamente, corporeidade. Na voz e com a voz, constituem-se os três tipos de materialidade: corporeidade, espacialidade e sonoridade. A voz ressoa, soltando-se do corpo e vibrando no espaço de modo a ser audível quer por quem canta ou fala, quer por outros. A estreita relação que existe entre corpo e voz manifesta-se, sobretudo,

no grito, no suspiro, no gemido, no soluço e no riso. Estes são produzidos num processo que envolve intensamente todo o corpo, o qual se curva, se contorce ou se distende ao máximo. Ao mesmo tempo, estas manifestações vocais inarticuladas conseguem apoderar-se profundamente, ao nível corpóreo, de quem as ouve. Quem ouve o grito de um ser humano, o seu suspiro, o seu gemido, o seu soluçar ou o seu riso, tem a percepção destes fenómenos como processos específicos de encarnação, logo, como processos através dos quais se produz uma corporeidade singular. Quem ouve terá, assim, a percepção da pessoa em causa no seu ser-no-mundo corpóreo, o que afecta de imediato o seu próprio ser-no-mundo, porquanto, ao ouvir o grito, o soluço ou o riso, a voz que grita, soluça ou ri penetra no seu corpo, ressoa nele e é por ele absorvida.[98] Durante o espectáculo, os momentos em que um actor grita, suspira, geme, soluça ou ri podem, pois, ser interpretados e vivenciados como momentos em que a sua voz se torna audível na sua fisicalidade específica e na sua própria sensibilidade material.[99]

As vozes que se ouvem nos espectáculos são, predominantemente, vozes que cantam ou falam, por conseguinte, vozes com uma ligação aparentemente indissolúvel com a linguagem. Na retórica e nas teorias da declamação que, desde finais do século XVII, dela derivam, considerava-se que tal ligação era dominada pela linguagem. O actor deve usar a sua voz de um modo tal que ela possa assumir uma função parassintáctica, parassemântica e parapragmática em relação ao que é dito. Ou seja, em primeiro lugar, ela deve clarificar a estrutura sintáctica do que é dito; em segundo lugar, deve destacar e sublinhar o significado pretendido e, finalmente, deve reforçar o efeito do que é dito em quem ouve. Assim, Goethe, nas suas *Regeln für Schauspieler* [Regras para actores] (1803), afirma:

> Depois de ter compreendido bem o sentido das palavras e de estar completamente na sua posse, devo tentar acompanhá-las com o tom de voz adequado e pronunciá-las com a força ou a debilidade, a velocidade ou a lentidão que o sentido de cada frase exige. Veja-se, por exemplo, como devem pronunciar-se os [seguintes] versos:
>
> Os povos apagam-se – num tom a meia-voz, sussurrado
> Os nomes desvanecem-se – num tom mais claro, mais
> sonante
> O sombrio olvido } deve ser pronunciado
> Estende as escuras asas, } de modo surdo
> negras como a noite, } profundo
> Sobre gerações inteiras } com horror
>
> Bem assim, deve-se, para o passo seguinte:
>
> Descendo velozmente do meu cavalo,
> Precipito-me no seu encalço...
>
> escolher uma cadência muito mais rápida do que no passo anterior, pois é o próprio conteúdo das palavras que o requer.[100]

A voz deve, pois, colocar-se inteiramente ao serviço das palavras pronunciadas. Segundo este entendimento, a sua tarefa consiste em facilitar a compreensão do que é dito.

Com o naturalismo, assiste-se a uma importante mudança: a relação entre voz e linguagem, até então aparentemente indissolúvel, torna-se mais fluida. A voz passa a poder ser usada – seja na entoação, no tom, na altura ou no volume – de modo a já não concordar com as palavras ditas. Enquanto as palavras parecem exprimir uma saudação amigável, com a voz – bem como, eventualmente, com as expressões do rosto, os gestos e os movimentos –, pode ser-se levado a pensar em medo ou em agressão. Cria-se uma brecha que remete para a contradição entre o comportamento deliberado, consciente, e uma atitude real e porventura inconsciente: enquanto a linguagem pode enganar, o corpo é considerado verdadeiro e autêntico. O corpo e as outras manifestações físicas revelam o «verdadeiro» estado de espírito da personagem, mesmo quando esta não está consciente dele. Neste caso, voz e linguagem cindem-se. Contudo, esta cisão deve ser interpretada e compreendida tendo em conta a personagem.

Completamente diferente, em contrapartida, é a tensão entre voz e linguagem que parece existir na ópera desde a sua criação. Os *slogans* mudam continuamente: «Prima la musica/ la voce, poi le parole» e «Prima le parole, poi la musica/ la voce». Ainda que, quando da invenção da ópera, as palavras tivessem o primado sobre a voz através do *parlar cantando* ou *recitativo*, esta relação depressa se inverte – apesar das repetidas exigências em contrário – com a evolução posterior da ópera, cujas composições obrigam a tons cada vez mais altos: quanto mais a voz se eleva, mais se liberta da sua relação com a linguagem. Se os tons são muito altos, as palavras deixam de poder ser articuladas de modo inteligível:

> Um cantor tem uma maior probabilidade de ser compreendido pelo público quando a maior parte da sua tessitura (a gama de frequências que pode ser executada sem dificuldade) recai na zona de inteligibilidade óptima, por outras palavras, abaixo dos 312 Hz. O facto de ser mais fácil compreender um baixo do que um soprano não deve surpreender-nos, se considerarmos que toda a tessitura do baixo se situa na zona de inteligibilidade óptima, ao passo que só um quarto da tessitura de uma soprano e um quinto da tessitura de uma soprano de coloratura (a voz feminina mais alta) recaem naquela zona.[101]

São estas, precisamente, as alturas em que a palavra cantada deixa de ser compreensível e em que a voz da cantora provoca um arrepio de prazer a quem a ouve, transformando-se num arrepio de terror à medida que o canto se aproxima do grito. A tal propósito, não nos esqueçamos, no entanto, que não é a incompreensibilidade das palavras cantadas enquanto tal que provoca este efeito. Ele deve-se, sobretudo, à dissolução do significado, que culmina nas coloraturas, ou no alcançar de uma determinada altura do tom, quando a voz deixa para trás todo e qualquer significado e fala ao ouvinte com «o grito do anjo» (Poizat, 1986; ed. ingl., 1992). É a inexplicável e incrível fusão de sensibilidade e transfiguração que provoca em quem ouve um efeito com tanto de inexplicável quanto de incrível – o prazer supremo e o mais profundo horror.

No seu ensaio *Bürgerliche Oper* [Ópera burguesa] (1955), Adorno destaca esta característica do canto operático:

> A ópera [...] tem que ver com seres humanos empíricos, nomeadamente com aqueles que estão reduzidos à sua simples essência natural. Isto está na base do seu peculiar carácter de máscara: os mortais estão disfarçados de heróis ou de deuses, e este disfarce é já do mesmo género daquilo que cantam. Através do canto, eles são exaltados e transfigurados. [...] O gesto de cantar das personagens dramáticas engana quanto ao facto de, embora estilizadas, terem poucas razões para cantar, e talvez nem a possibilidade de o fazerem. Mas ressoa neste gesto a esperança na reconciliação com a natureza: o acto de cantar, utopia da existência prosaica, é ao mesmo tempo lembrança do estado pré-linguístico e indiviso da criação [...]. O canto da ópera é a linguagem da paixão: não apenas estilização exagerada da existência, mas também expressão do facto de a natureza se impor no homem contra toda e qualquer convenção e mediação – evocação da pura imediatitude.[102]

No canto, sobretudo quando se alcançam os tons mais altos, a cantora adquire aquilo que caracterizei como presença – a capacidade de irradiar uma enorme força, que se difunde no espaço com a sua voz e se apodera fisicamente de quem a ouve. Liberta da linguagem, a voz surge como o Outro do *logos*, como o que escapou ao seu domínio, como perigo e tentação que promete, a quem se lhe entregar, não morte e destruição, como no caso das sereias, mas a experiência, tão agradável como assustadora, de viver a sua própria corporeidade como sensível *e* simultaneamente transfigurada.

É este desvincular da voz da linguagem que o teatro e a *performance art* experimentam continuamente desde os anos 60 do século passado. Nas performances ditas autobiográficas de Spalding Grey, Laurie Anderson, Rachel Rosenthal e Karen Finley, mas sobretudo nas de Diamanda Galás e David Moss, procura-se sempre alcançar aquele momento em que a voz – na fala ou no canto – desiste de articular de modo inteligível e se transmuta em grito, em agudos, em riso, em gemido e em distorção. Tais momentos são possíveis não apenas graças a técnicas vocais precisas, mas também – sobretudo no que respeita a Anderson, Galás e Moss – graças ao recurso a *media* electrónicos, que permitem aumentar o volume da voz, reproduzi-la, difundi-la no espaço, fragmentá-la e distorcê-la, sem que tal conduza à sua desmaterialização (como acontece nos filmes e nas gravações em vídeo que provocam uma desmaterialização do corpo). A voz surge polimorfa. Perde toda e qualquer marca de pertença étnica, de género, de idade ou qualquer outra. O espaço acústico que cria é sentido como um espaço liminar, como um espaço de mutações, transições e metamorfoses contínuas.

Para os artistas mencionados, esta experiência é possível mesmo quando articulam a voz de modo inteligível. Nos seus trabalhos, a voz – mesmo quando, no canto ou na fala, permanece ligada à linguagem – não abdica de ter vida própria e de chamar a atenção de quem ouve para essa vida própria. Com efeito, os artistas não a põem ao serviço da linguagem, não a utilizam como meio através do qual a linguagem é levada até ao ouvido. Pelo contrário, aqui, a voz faz-se ouvir, antes de mais, enquanto tal. O que

de modo algum significa forçosamente uma dessemantização, ainda que tal seja frequentemente afirmado. Pelo contrário, a polimorfia da voz liberta a multiplicidade de sentidos da expressão linguística, dificultando, por isso, uma compreensão unívoca, mas não a compreensão linguística em geral. Ao mesmo tempo, a voz chama sempre, se não em primeiro lugar, a atenção de quem escuta para as qualidades específicas que se exteriorizam na respiração, e nas quais o ser-no-mundo corpóreo daquele que se manifesta vocalmente se torna perceptível aos outros.

Existe, nestas performances, uma tensão constante entre voz e linguagem que nunca permite que aquela desapareça por trás das palavras, e sim que tenha uma vida própria e se torne, com ela, perceptível. Desde os anos 60 do século passado que tal tensão tem caracterizado muitos espectáculos. Na *Trilogia Oresteia* (Schaubühne, Berlim, 1980), Peter Stein organizou explicitamente o espaço quase às escuras das primeiras duas partes como espaço acústico. Provenientes da obscuridade, vozes humanas ressoavam, articulando sons curiosos, não identificáveis com sons linguísticos. Os anciãos do coro, por exemplo, produziam com os lábios fechados um resmoneio inquietante, que depois se transformava num assobio lamentoso. Ou então ressoava o *ololygmos*, o «grito de júbilo», um «som gritado, cantado, entoado com movimentos muito rápidos da língua e voz de cabeça, a meio caminho entre o estridular do grilo e o chilrear de um pássaro»[103]. Mas, acima de tudo, as vozes articulavam sons linguísticos. Um dos anciãos murmurava uma frase, e os outros, espalhados pela sala, agarravam nela e repetiam-na com um volume, uma altura de voz e uma cadência diferentes, fazendo assim sobressair a diferença entre as vozes que se seguiam. Provenientes de diferentes direcções, as frases do coro penetravam no ouvido dos espectadores, entoadas de modo diverso por cada uma das vozes. Em seguida, era acrescentada uma palavra grega, vinda de outra direcção qualquer, que completava, por contraste, o som da língua alemã. Tornava-se assim evidente a singular materialidade das vozes que articulavam sons linguísticos; as sonoridades específicas da voz e da língua não se fundiam, antes se diferenciavam através de uma relação tensa.[104]

Nas suas encenações, Robert Wilson cria uma tensão entre voz e linguagem de um modo completamente diferente. Obtém-na, por exemplo, utilizando, por um lado, frases feitas do dia-a-dia como *ready mades* linguísticos e, por outro, fragmentando-as nos elementos verbais e sonoros que as constituem, os quais são depois pronunciados à vez por dois ou mais intérpretes e várias vezes repetidos. A parte em alemão de *the CIVIL warS* (Schauspielhaus, Colónia, 1984), um projecto internacional em cinco partes, começava com a seguinte «cavaqueira» entre uma mulher numa escada (1) e um homem noutra escada (2):

1 tu
2 t
1 estás
2 estás
1 tu
2 bem
1 estás bem

2 estás bem
1 tu estás
2 tu estás bem
2 E AGORA
1 isto
2 isto é
1 isto não é
2 isto
1 isto
2 não é nada para
1 estás bem
[...][105]

As vozes eram amplificadas por microfones e produziam uma espécie de reverberação esférica. Fundiam-se com sons e com música *off*, formando uma colagem áudio, de tal modo que quase pareciam separar-se das palavras ou dos sons linguísticos que articulavam, produzindo um efeito surpreendente.

Nas encenações de Einar Schleef, criava-se uma forte tensão entre voz e linguagem, sobretudo nas partes corais, que dominavam tudo. Essa tensão era criada por meio de múltiplas repetições de frases isoladas, da sobreposição das vozes individuais, dos sussurros ou, pelo contrário, por meio de um volume do som que se tornava quase doloroso ao ouvido e que – precisamente em *Mütter* –, não raro, se elevava até se transformar num grito em que a voz acabava por se libertar por completo da linguagem.

O momento em que a voz se solta da linguagem surge como o culminar, ou a inversão, da tensão entre voz e linguagem. A tensão é superada porque a própria voz se torna linguagem, deixa de veicular linguagem, tornando-se ela própria linguagem, através da qual um ser-no-mundo corpóreo se exprime e se dirige ao ouvinte. Ela é pura expressão sonora e puro discurso. Na materialidade da voz não se manifesta apenas a materialidade global do espectáculo – enquanto sonoridade, porque a voz se exprime como som; enquanto corporeidade, porque ela se solta do corpo com a respiração; enquanto espacialidade, porque ela se propaga no espaço e penetra no ouvido de quem ouve, bem como no de quem a produz. Na sua materialidade, a voz já é linguagem, sem antes ter de ser significante.

A voz representa, sob muitos aspectos, um material notável, se bem que estranho. Não só por não ter existência antes de a fazerem ressoar; não só por não sobreviver ao acto de respirar, mediante o qual abandona o corpo, e ter de ser novamente criada no momento seguinte, representando portanto um material que só existe como «êxtase»; não só por nela se agruparem sonoridade, corporeidade e espacialidade, de um modo tal que a materialidade do espectáculo pode manifestar-se como uma qualidade que se produz permanentemente de uma maneira nova. Além de tudo isto, a voz também é um material que pode ser linguagem sem ter de ser significante, o que contraria todos os princípios e regras da semiótica. Na voz exprime-se o ser-no-mundo corpóreo daquele que se manifesta por seu intermédio; ao mesmo tempo, ela dirige-se ao ser-no-mundo corpóreo daquele que a ouve, preenchendo o espaço entre ambos e estabelecendo uma relação entre eles. Aquele que dá a ouvir a sua voz toca com ela aquele que a ouve.

4. TEMPORALIDADE

A temporalidade não pode subsumir-se na materialidade do espectáculo, como acontece com a corporeidade, a espacialidade e a sonoridade. Ela representa, contudo, a condição de possibilidade para o seu aparecimento no espaço. A materialidade do espectáculo, como vimos, não é pura e simplesmente dada; ela constitui-se e desaparece sempre no decorrer do espectáculo. É um fenómeno emergente; emerge, estabiliza-se durante um determinado lapso de tempo, sempre variável, para depois desaparecer. Na sua produção, participam sujeitos singulares que, contudo, não podem predeterminá-la ou dispor dela. Pelo contrário, devem dispor-se, até certo ponto, a deixarem-se determinar por ela.

Como acontecem no tempo – se bem que a sua duração possa estender-se, por exemplo, entre os 4 minutos e 33 segundos e várias horas ou, até, vários dias –, os espectáculos requerem procedimentos definidos que regulem a duração e a sequência segundo a qual os diversos materiais deverão aparecer, bem como a relação que estes mantêm uns com os outros. Entre esses procedimentos, contam-se, tradicionalmente, o levantar e o cair do pano, os intervalos e, sobretudo, a construção dramatúrgica do desenrolar da acção e da psicologia das personagens. A partir dos anos 60 do século passado, e à excepção da ópera, deixou-se de trabalhar com o pano, mesmo nos casos de utilização da cena à italiana, e são muitos os espectáculos teatrais que se realizam sem intervalos. Wilson, nos anos 70 – período em que preparou encenações que duravam horas ou mesmo dias, como *KA Mountain and Gardenia Terrace*, que se prolongava por sete dias e foi apresentada no festival de Xiraz, no Irão, em 1972 –, defendia com veemência não haver necessidade de intervalos, uma vez que cada espectador era livre de decidir por si quando queria, ou não, participar no espectáculo.

A renúncia ao pano e aos intervalos prende-se, sem dúvida, com a valorização do circuito de retroacção autopoiético e com a emergência da materialidade. Se o espectáculo se constitui mediante a interacção continuada das acções dos actores com as dos espectadores, se neste processo a sua materialidade se realiza e se exterioriza como fenómeno emergente, é evidente que o cair do pano e os intervalos se revelam contraproducentes. Estes elementos não procedem dos efeitos do circuito retroactivo e interrompem o processo, em permanente devir, da emergência, da estabilização e do desaparecimento de materiais – a menos que eles próprios sejam partes desse processo, como na encenação de *Salome*, de Schleef.[106]

Se a atenção se deve dirigir para o fenómeno da emergência, então os procedimentos de estruturação temporal são postos de parte. Pretende-se, com estes procedimentos, reconduzir o aparecimento de um certo elemento a uma causa precisa: o elemento é identificado como elo de uma cadeia causal e é relacionado com o desenrolar da acção ou com a psicologia da personagem. Já falámos de dois procedimentos que procuram evitar essa eventualidade, sem contudo termos examinado a sua capacidade para sensibilizar o espectador/ouvinte para a emergência da materialidade: os *time brackets* (secção seguinte) e o ritmo (secção sobre «Comunidade»).

Time brackets

Cage usou os *time brackets* pela primeira vez em *Untitled Event*, que realizou em 1952, durante os cursos de Verão do Black Mountain College. O «acontecimento» decorreu no refeitório da instituição. As cadeiras destinadas aos espectadores estavam dispostas de modo a formarem quatro triângulos, um por cada lado da sala, cujos vértices se encontravam virados para o centro da sala, sem se tocarem. No centro, havia um grande espaço livre, no qual, porém, poucas acções se desenrolavam, funcionando sobretudo como espaço de passagem. Entre os triângulos, tinham sido deixados corredores largos, que se interceptavam ao centro, como duas diagonais. Em cima de cada cadeira fora colocada uma chávena branca, acerca da qual nenhuma indicação fora dada aos espectadores, acabando por ser usada como cinzeiro por alguns deles. Do tecto pendiam quadros de Robert Rauschenberg, os famosos *white paintings*.

Participavam na performance, além de Cage e de Rauschenberg, David Tudor, o compositor Jay Watts, o bailarino Merce Cunningham e os poetas Charles Olsen e Mary Caroline Richards. Cage, de fato preto e gravata, de pé em cima de um escadote, lia um texto sobre a relação entre a música e o budismo zen, e excertos dos escritos de Mestre Eckhart. Em seguida, interpretou uma composição com rádio. Em simultâneo, Rauschenberg punha a tocar velhos discos de vinil num gramofone, junto ao qual estava sentado um cão. David Tudor, por sua vez, elaborava uma *prepared radio*; depois, pôs-se a deitar água de um balde para outro, enquanto Olsen e Richards liam as próprias poesias

– ora no meio dos espectadores, ora de uma escada que se encontrava apoiada a uma das paredes de menor comprimento. Cunningham dançava com outros bailarinos ao longo dos corredores e por entre os espectadores, seguido pelo cão que, entretanto, já estava completamente fora dele. Rauschenberg projectava, no tecto e numa das paredes mais compridas, diapositivos abstractos (realizados esfregando gelatina colorida entre duas placas de vidro) e extractos de filmes que começavam por mostrar o cozinheiro da instituição e, em seguida, depois de gradualmente se deslocarem do tecto para a outra parede mais comprida, o pôr-do-sol. Sentado num dos cantos da sala, o compositor Jay Watts tocava diversos instrumentos. O espectáculo terminava com quatro rapazes vestidos de branco a deitarem café nas chávenas dos espectadores, quer tivessem servido como cinzeiros ou não.

Cage iniciara os preparativos do espectáculo entregando a cada um dos participantes uma espécie de partitura onde estavam inscritos *time brackets*. Deste modo, ficava estabelecido quantas vezes cada um dos participantes deveria repetir uma acção e qual seria a sua duração máxima. Cada artista, por seu turno, tinha plena liberdade de escolher o tipo de acção a executar, bem como o momento do seu início e o do seu fim, dentro do tempo previsto pelos *time brackets* para a acção. Os artistas tinham acordado não falarem antecipadamente das acções escolhidas por cada um, nem chegarem a qualquer espécie de entendimento a tal respeito. Para eles, os *time brackets* significavam, pois, quer um limite, quer uma forma de liberdade. O limite tinha que ver com o lapso de tempo durante

o qual podiam executar as acções, e em caso algum devia ser ultrapassado, razão pela qual a duração era controlada com relógio. Como esta restrição respeitava tanto ao início como ao fim da acção, o artista devia estar atento ao relógio, a fim de não começar muito cedo nem terminar muito tarde. Em relação a tudo o resto, o artista era completamente livre de fazer o que muito bem quisesse, sem se preocupar com o que os outros estariam a fazer. Não tinha de baixar o volume do gramofone, para permitir aos espectadores ouvirem o que os outros estivessem a ler; nem tinha de acordar com os outros a roupa ou os objectos que usaria, nem de escolhê-los subordinando-se a uma «ideia» ou a uma «intenção» pré-estabelecidas.

O que acontecia e era transmitido ao ouvido e à vista parecia absolutamente injustificado ao espectador; nenhuma das acções decorria de outra e, sempre que era possível estabelecer uma relação entre algumas delas, tal era fruto do acaso ou de condições subjectivas particulares. Cada acção respondia por si. Emergia num determinado momento, não previsível, estabilizava-se por instantes no seu permanente devir, para depois se concluir e desaparecer, num momento também ele imprevisível. O espectador podia dirigir a atenção para a acção que preferisse; ao mesmo tempo, porém, sons ou movimentos surgidos repentinamente podiam desviá-la para outra acção. Seguir um enredo em que as acções se articulam – mesmo não se desenrolando segundo o modelo clássico: exposição, trama, clímax, reviravolta e catástrofe/resolução – e seguir a evolução psicológica das personagens torna o tempo apreensível como uma duração estruturada e com sentido, em que cada coisa que acontece deriva de outra de um modo compreensível, de tal maneira que o princípio e o fim dessa duração surgem fundamentados. *Untitled Event*, pelo contrário, produz uma temporalidade completamente diferente. Nem o início nem o fim do espectáculo eram justificados pelo decorrer da acção, mas postos como cesuras arbitrárias e pensáveis de outro modo. Tudo isto evocava uma atemporalidade específica; por outras palavras, tinha-se a percepção do tempo através da emergência de algo capaz de absorver a atenção enquanto durava o seu aparecimento e, logo depois, o seu desaparecimento. Não se produzia uma sensação de continuidade; o tempo não progredia inexorável, como nas produções teatrais naturalistas, nas quais, contudo, o tempo difere do tempo mensurável na cadência, no ritmo e na intensidade. Recorrendo ao tempo mensurável – a fim de manter os *time brackets* –, produzia-se, sim, uma sensação de ilhas temporais, cada uma das quais seguia o seu próprio ritmo, cadência e intensidade, sem que nenhuma dessas ilhas temporais que sucessivamente emergiam originasse uma sensação de continuidade. Pelo contrário, elas geravam uma experiência de descontinuidade, de fragmentação, de descontextualização.

Num certo sentido, poder-se-ia afirmar que as ilhas temporais se justapunham, que com elas o tempo se tornava espacial. A ilha temporal emergia quando alguma coisa se manifestava, isto é, se espalhava pelo espaço, e sumia-se quando o que se manifestara desaparecia do espaço e da percepção. *Europeras I & II* suscitou uma impressão ainda mais forte: neste caso, todos os materiais utilizados, desde os quadros (como «cenários») ao vestuário,

às acções dos cantores e dos seus «assistentes», ao material musical para cada instrumento, foram seleccionados mediante operações aleatórias; exceptuaram-se as árias, deixadas ao critério dos cantores. Os quadros, escolhidos de entre os que faziam parte de um acervo da biblioteca universitária de Frankfurt, mostravam imagens de diferentes séculos, representando compositores, cantores, animais e paisagens. O passo seguinte consistia em escolher, mais uma vez recorrendo a operações aleatórias, as partes do quadro que seriam utilizadas e o seu tamanho definitivo. Um plano espácio-temporal previamente estabelecido regulava os movimentos que executariam no espaço, desde que apareciam até que desapareciam. Os trajes dos cantores, por seu lado, tinham sido escolhidos por Cage, com recurso a operações aleatórias, de entre uma quantidade infinda de requintados figurinos de época, de épocas e países diversos, constantes de uma volumosa enciclopédia do traje do Fashion Institute de Nova Iorque. As acções atribuídas aos cantores – que podiam ser executadas por bailarinos e também, em parte, por assistentes de palco, no caso de se lhes afigurarem muito difíceis – foram escolhidas mediante um procedimento aleatório, com base no *Websters Dictionary of the English Language*, e incluíam, por exemplo, dançar passos de *step*, tricotar, montar e desmontar um jogo de construções para crianças, nadar pelo palco como um «linguado». O tempo reservado a cada actividade era, também ele, definido com operações aleatórias, enquanto os *time brackets* estabeleciam o primeiro momento possível para o seu início e o último momento possível para o seu fim.

Radicalizava-se, assim, o princípio da descontextualização:

> Tudo está separado, precisamente tudo de tudo o resto. O palco não é concebido de modo a que os diversos elementos teatrais se apoiem ou se suportem ou até se relacionem uns com os outros: cada um tem o seu próprio *status*, as suas condições de actividade completamente independentes.[107]

Cada um dos elementos formava uma ilha temporal separada das outras e tinha uma temporalidade própria. Do mesmo modo que os organismos unicelulares, o ser humano, os maciços montanhosos e o universo, também os quadros, os trajes, as acções, as árias e as sequências de sons dos diferentes instrumentos em *Europeras I & II* possuem uma temporalidade peculiar própria. Os *time brackets*, sobretudo se combinados com as operações aleatórias, criam ilhas temporais, fazem-nas emergir de um modo específico, não se limitando a evidenciá-las, mas expondo-as, permitindo ao espectador apreendê-las com maior intensidade.

Ritmo

Em muitos espectáculos, o ritmo adquiriu, nos nossos dias, um significado particular, no que respeita à organização e estruturação do tempo. É ele que relaciona a corporeidade, a espacialidade e a sonoridade, regulando o seu aparecimento, bem como o seu desaparecimento. No entanto, o ritmo, contrariamente aos *time brackets*, não corresponde a uma invenção recente. É impossível imaginar um espectáculo em que o ritmo não participe, de uma maneira ou de outra, na estruturação do tempo. Mesmo quando o princípio estruturante é representado pelo decurso da acção ou pela evolução de uma personagem, o ritmo assume – não apenas no teatro musical ou no teatro-dança – uma grande importância, que se revela sobretudo na sucessão das cenas e na sua organização interna, na fala, no movimento. Nestes casos, contudo, o ritmo está subordinado aos outros princípios orientadores, apoiando a estruturação por eles prevista. A partir dos anos 60 do século xx, pelo contrário, nos espectáculos de teatro e de *performance art*, o ritmo passa a ser, no que respeita à organização e à estruturação do tempo, o princípio orientador supremo, se não mesmo exclusivo.

Por ritmo, entendo eu, no presente contexto, um princípio organizador que, diferentemente da medida e do metro, não visa a uniformidade, e sim a regularidade. Como explica Hanno Helbling, trata-se de um princípio dinâmico, «que é e permanece em trânsito: sempre ocupado com a produção e a apresentação de determinadas relações e sempre em posição de redesenhar essas relações»[108]. No ritmo, o previsível e o imprevisível agem conjuntamente. Ele é produzido pela repetição e pelo desvio do que é repetido, pois da repetição, por si só, não resultaria nenhum ritmo. Neste sentido, pode definir-se o ritmo como um princípio organizador que pressupõe a sua permanente transformação e a prossegue com a própria acção.[109] Quando o ritmo se torna o principal, se não o único, princípio organizador, supõe-se que se criem, entre a corporeidade, a espacialidade e a sonoridade, relações em constante mutação, e que o seu aparecer e desaparecer seja regulado ou determinado pela repetição e pelo desvio.

Robert Wilson – sobretudo nos trabalhos realizados até meados dos anos 80 – visava, com o uso do ritmo, obter efeitos muito semelhantes aos de Cage com os *time brackets*. Cada sistema de elementos teatrais seguia o seu próprio ritmo: a luz, que se transformava numa fracção de segundo; os movimentos do actor, executados em *slow motion*; vozes, ruídos, música e sons entrecruzavam-se numa colagem sonora que produzia um ritmo muito próprio. O ritmo eliminava a hierarquia entre os elementos, isolava-os uns dos outros, fazia-os aparecer descontextualizados, porquanto atribuía a cada um deles uma estruturação temporal que diferia sensivelmente da dos outros. Sob este ponto de vista, o espectador experienciava, no mesmo tempo, diferentes formas de temporalidade. A sua percepção era dessincronizada e sensibilizada para a prestação específica do elemento em causa. O ritmo diferente tornava-lhe difícil estabelecer uma relação imediata entre corporeidade, espacialidade e sonoridade, e instituir entre elas relações de prioridade ou de subordinação, bem como nexos de significado. A temporalidade própria criada pelo ritmo não proporciona nenhuma ligação entre os elementos; permite-lhes, sim, existirem lado a lado com igual legitimidade, exibindo e valorizando a sua própria dinâmica. Se, para o espectador, resultam relações entre aqueles elementos, tal significa – precisamente como nos trabalhos de Cage – que é ele próprio quem as estabelece.

Schleef, pelo contrário, utilizava o ritmo de modo completamente diferente. Os seus coros podiam dar uma primeira impressão de sincronização entre corporeidade, espacialidade e sonoridade. Contudo, como rapidamente evidenciavam uma análise mais rigorosa e uma escuta mais atenta, tratava-se de uma impressão enganadora. Eram precisamente as variações contínuas do ritmo dos movimentos e da fala que faziam do coro um campo de batalha – e não apenas entre indivíduo e comunidade, mas também entre corpo e palavra. O ritmo das frases pronunciadas procurava impor-se ao corpo, obrigando-o a mover-se ao mesmo ritmo e, deste modo, a subsumi-lo e a submeter-se à ordem simbólica da linguagem. Por seu lado, os corpos não só se defendiam de tais tentativas, como aspiravam a transmitir à linguagem, através da voz, o ritmo dos seus próprios movimentos – um ritmo que rompia a ordem sintáctica da linguagem, distorcendo-a, ao ponto de as frases perderem o seu significado e tornarem-se ininteligíveis. A voz libertava-se da linguagem, a ordem simbólica desta era destruída pelo ritmo dos movimentos do corpo que a voz assumia. Ora a voz se vergava ao ritmo prescrito pela ordem sintáctica e semântica do que era dito, transmitindo-o aos movimentos do corpo, ora, logo em seguida, o corpo impunha à voz o próprio ritmo, destruindo o ritmo da linguagem e, com isso, o seu significado, o seu sentido.

Não havia, nesta luta, vencidos nem vencedores, tal como na luta travada entre indivíduo e comunidade. O ritmo mostrava língua e corpo como forças oponentes que têm de cooperar e, no entanto, se combatem irreconciliavelmente. Os coros de Schleef recordavam, assim, a ideia central de

Nietzsche sobre o nascimento da tragédia a partir do espírito da música. Nestes coros, o princípio dionisíaco – concretizado nos corpos estáticos que se precipitavam e caíam – e o princípio apolíneo combatiam-se mutuamente. O desfecho do combate nunca era previsível. Nos coros de Schleef, era o ritmo que punha a corporeidade, a espacialidade e a sonoridade a relacionarem-se entre si, uma relação tensa, raramente harmónica. O ritmo procurava constantemente estabelecer uma hierarquização entre elas, mas provocava permanentemente uma des-hierarquização. Cada elemento dispunha de uma temporalidade própria e, através do ritmo, conseguia transmiti-la, apenas temporariamente, a outro elemento.

Podem considerar-se os trabalhos de Wilson e Schleef os dois extremos de uma escala que vai da completa descontextualização dos elementos teatrais (os movimentos do corpo, as luzes, os sons) ao permanente instituir de uma relação entre eles. É sempre o ritmo que estabelece as relações ou a ausência delas. Ao mesmo tempo, ele realiza uma outra coisa que, apesar de todas as diferenças, liga os trabalhos de Wilson e Schleef: não permite a existência de relações hierárquicas entre os vários elementos. Estes manifestam-se, todos, como tendo importância e valor iguais. Deste modo, a atenção desloca-se para a sua materialidade específica e para o seu particular aparecimento no espaço.

O ritmo, além disso, surge como o princípio constitutivo da dramaturgia dos espectáculos – não apenas em Wilson e Schleef, mas também em Jan Fabre, Jan Lauwers, no Wooster Group, em Heiner Goebbels, Christoph Marthaler e muitos outros. Os elementos usados, a sua forma, o momento do seu aparecimento, bem como a duração deste – tudo depende, essencialmente, do ritmo do espectáculo em causa. Daí que se trabalhe amiúde com repetições, nas quais o elemento que aparece se desvia daquele que se repete – ainda que, em parte, de modo minimal. Assim, algumas encenações de Marthaler, como *Murx*, *Die Stunde Null oder die Kunst des Servierens* [A hora zero ou a arte de servir] (Deutsches Spielhaus, Hamburgo, 1995) ou *Die schöne Müllerin* [A bela moleira] (Schauspielhaus, Zurique, 2002) parecem consistir apenas – permita-se-nos um certo exagero – de repetições: é introduzido um elemento para ser repetido, com variações sempre novas, ao longo do serão. A esse, junta-se depois um segundo elemento, que é desenvolvido do mesmo modo, em seguida um terceiro e assim por diante. As variações vão desde desvios ínfimos a *coups de théâtre* assombrosos.

Entre as repetições com uma variação mínima no âmbito do espectáculo *Murx* – que permanece na programação da Volksbühne de Berlim* – conta-se a ida de Susanne Düllmann à casa de banho dos homens, sempre impedida por Jürgen Rothert com um vocabulário, uma estrutura da frase e um tom de voz sempre diferentes; ou a história de Ueli Jäggis, que, tendo falhado o curso «Fazer bolos sem farinha», acabou por ir parar ao curso «Foder sem mulher». Trata-se de repetições que, ao longo do serão, são acolhidas apenas com um sorriso forçado.

---

* Esta informação refere-se ao momento da publicação da primeira edição alemã do presente livro (2004). Hoje em dia, o espectáculo já não faz parte do repertório do Volksbühne. (*N.T.*)

Extraordinário, pelo contrário, era o efeito produzido pelas 16 estrofes do cântico religioso *Danke*[110], entoadas com acompanhamento ao piano de Jürg Kienberger. Cada estrofe era executada meio-tom acima, o que, nas últimas estrofes, quando as cordas vocais dos cantores ameaçavam dilacerar-se, costumava provocar uma gargalhada convulsiva do público, que deixava de conseguir conter-se.

A intervalos regulares, Ruedi Häusermann dirige-se até junto dos grandes fogões de sala, abre-os e ateia o lume com a tenaz. De cada vez que o faz, os seus movimentos apenas variam ligeiramente. Na terceira parte do espectáculo, porém, assiste-se a uma grande mudança: através da porta aberta do fogão, ouvem-se os acordes do hino da antiga RDA – o que produz um efeito avassalador.

No decorrer do espectáculo, por várias vezes e sem razão aparente nem motivo compreensível, os actores encontram-se todos juntos e começam a cantar. O ritmo, isto é, a sequência temporal com que o canto coral é repetido, motiva o seu aparecimento. As variações, mesmo as grandes, ocorrem, de vez em quando, na escolha da canção, para a qual também não são dadas razões. O repertório vai desde *In einem kühlen Grunde* [Num vale fresco], de Eichendorff, e o coral *Wach auf, du deutsches Reich* [Ó império alemão, desperta], ao *Glühwürmchenidyll* [Idílio de um pirilampo], de Paul Lincke, e à canção em voga *Ich laß mir meinen Körper schwarz bepinseln* [Mando pintar o meu corpo de preto], passando por *Sichres Deutschland schläfst du noch* [Alemanha segura, ainda dormes] (datada de 1650).

O ritmo do espectáculo assim gerado não é o característico de um alinhamento em que os diversos «números» se sucedem de modo arbitrário. Os diferentes elementos que aparecem no espectáculo começam por se suceder ou por serem postos lado a lado sem que exista qualquer tipo de conexão entre eles; durante o espectáculo, porém, eles cruzam-se, graças à sua repetição, que varia continuamente, podendo deste modo relacionar-se através do ritmo. A primeira aparição dos elementos que constituem o material do espectáculo ocorre não apenas de modo infundado e gratuito, mas também sem qualquer interdependência. Cada elemento emerge inesperadamente num determinado momento das duas horas e meia de espectáculo. Mas depois de ter aparecido uma vez, ele expande-se e transforma-se incessantemente – de um modo mais ou menos claramente perceptível. Contudo, isto não acontece de maneira ininterrupta – só a presença dos onze actores cria e representa continuidade. Em contrapartida, as acções deles, que não apresentam nenhuma ligação, são de tal modo fugazes que dir-se-ia desaparecerem sem deixarem rasto ao serem executadas. Mais tarde, porém, reemergem, embora com ligeiras mudanças. O que se presumia inverte-se: nenhuma acção parece desaparecer sem deixar rasto. Uma vez vinda ao mundo, ela reaparece, embora nunca exactamente com a mesma forma. O que causou a sua transformação é tão pouco claro e tão inexplicável como o seu primeiro aparecimento. A variação parece dever-se apenas ao ritmo – o que, por seu lado, leva o público a tomar consciência do próprio ritmo. As repetições criam uma espécie de circuito retroactivo que torna obsoleta a questão da causa e efeito. O ritmo revela-se, pois, como o princípio organizador que, sem recorrer a outros princípios ou sistemas, regula o aparecimento e o desaparecimento dos elementos e da materialidade. Uma vez posto em acção, fica-se com a impressão de ser ele quem faz emergir de si os elementos e os faz desaparecer de novo. O temporizador que regula o aparecimento e o desaparecimento das materialidades do espectáculo é, aqui, o ritmo.[111]

Como já foi observado quando tratámos da «Comunidade», o ritmo representa um princípio que se baseia no corpo humano. O batimento do coração, a circulação do sangue e a respiração seguem o seu próprio ritmo, assim como são rítmicos os movimentos do nosso corpo quando andamos, corremos, dançamos, nadamos, escrevemos, etc. Rítmicos são também os sons que produzimos quando falamos, cantamos, rimos e choramos. E igualmente rítmicos são os movimentos produzidos no interior do nosso corpo e dos quais nem temos a percepção.[112]

Temos, pois, a capacidade de percepcionar de modo particular os ritmos e de nos «sintonizarmos» com eles. Nos espectáculos em que a temporalidade se organiza e estrutura essencialmente com base no ritmo, entrechocam-se diferentes «sistemas rítmicos»: o ritmo do espectáculo colide com os ritmos variados de cada um dos espectadores. Nestes casos, é especialmente importante uma análise da sintonia rítmica, porque o circuito de retroacção autopoiético pode mostrar se e em que medida o espectáculo consegue arrastar o público para o seu ritmo, permitindo que os actores recebam novos impulsos dos espectadores. Ela também revela se e em que medida vários espectadores com sintonias rítmicas semelhantes influenciam os restantes espectadores e os actores. Seja qual for o modo segundo o

qual este processo se realiza em cada caso individual, podemos partir do princípio de que o circuito de retroacção autopoiético se organiza, em grande medida, segundo deslocações, variações e mudanças rítmicas. O circuito de retroacção autopoiético baseia-se numa sintonia rítmica alternada, também realizada na interacção física, directa e recíproca, de actores e espectadores. Tal sugere que uma estruturação rítmica fornece premissas especialmente favoráveis ao circuito de retroacção autopoiético para que este se cumpra. Ao mesmo tempo, chama a atenção do espectador, precisamente, para este processo.

Uma vez que organiza e estrutura a produção performativa de materialidade, o ritmo permite que esta se manifeste como um agente na autopoiese do circuito retroactivo. Através do ritmo, a criação performativa de materialidade e a autopoiese do circuito retroactivo estão fecunda e reciprocamente envolvidas de um modo perceptível para o público.

NOTAS

1 Hans-Friedrich Bormann, Gabriele Brandstetter, «An der Schwelle. Performance als Forschungslabor», em Hanne Seitz (org.), *Schreiben auf Wasser. Performative Verfahren in Kunst, Wissenschaft und Bildung*, Bona, Klartext, 1999, pp. 45-55, 46-50.

2 Helmuth Plessner, «Zur Anthropologie des Schauspielers», em: *id.*, *Gesammelte Schriften*, org.de Günter Dux, Odo Marquard, Elizabeth Ströker, Frankfurt, 1982, pp. 399-418, 407.

3 Edward Gordon Craig, «Der Schauspieler und die Übermarionette», em *id.*, *Über die Kunst des Theaters*, Berlim, 1969, pp. 51-73, p. 52 e segs.

4 Johann Jakob Engel, *Ideen zu einer Mimik*, em *id.*, *Schriften*, vol. VII/VIII, Berlim, 1804, vol. VII, p. 59 e segs.

5 *Ibid.*, p. 58.

6 Citado segundo o *Deutsches Wörterbuch*, org. J. Grimm, Munique, DTV, 1984, vol. XXV, col. 683.

7 Cf. Erika Fischer-Lichte (org.), *Das Drama und seine Inszenierung*, Tübingen, Niemeyer, 1983.

8 Wolfgang Iser, «Akte des Fingierens oder Was ist das Fiktive im fiktionalen Text?», em D. Heinrich e W. Iser (org.), *Funktionen des Fiktiven*, Munique, Fink, 1983, pp. 121-251, p. 145 e segs.

9 Georg Simmel, «Zur Philosophie des Schauspielers», em *id.*, *Das individuelle Gesetz. Philosophische Exkurse*, Frankfurt, Suhrkamp'Verlag, 1968, pp. 75-95, em especial p. 75 e seg.

10 *Ibid.*, p. 78. Uma vez que no tempo de Simmel não havia nenhum actor famoso de nome Salviati, presumo que se trate de uma gralha tipográfica e que ele se referisse a Tommaso Salvini (1829-1915).

11 Siegfried Jacobsohn, *Das Jahr der Bühne*, vol. I, Berlim, Oesterheld & Co., 1912, p. 49.

12 «Der Schauspieler der Zukunft und die Biomechanik», em *Vsévolod Meyerhold. Theaterarbeit 1917-1930*, org. Rosemarie Tietze, Munique, Hanser, 1974, pp. 72-6, em especial pp. 73-4. Ver igualmente Vsévolod Meyerhold, *O Teatro Teatral*, Lisboa, Editora Arcádia, 1980, p. 174.

13 *Ibid.*, p. 74.

14 Também os teóricos do século XVIII partiam do princípio de que o actor «contagiava» o espectador e suscitava nele emoções. Este «contágio», no entanto, estava associado à capacidade do espectador de captar «as atitudes e os gestos» do actor como expressão de um sentimento bem definido. Cf., a este propósito, Erika Fischer-Lichte, «Der Körper als Zeichen und als Erfahrung», em *id.*, *Theater im Prozeß der Zivilisation*, Tübingen-Basileia, Francke, 2000, pp. 67-80.

15 Vsevolod Meyerhold, «Rezension des Buches *Aufzeichnungen eines Regisseurs* von A. Ja. Tairov (1921/1922), em *Vsévolod Meyerhold. Theaterarbeit 1917-1930*, *op. cit.*, pp. 63-72, em especial p. 72.

16 Jerzy Grotowski, *Für ein armes Theater*, Zurique, Orell Füssli, 1986, p. 28 [*Para Um Teatro Pobre*, trad. Rosa Maria de Macedo e J. A. Osório Mateus, Lisboa, Forja, 1975].

17 *Ibid.*, p. 13.

18 *Ibid.*, p. 13.

19 Cit. *ibid.*, p. 87.

20 Cf., a este propósito, Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, *op. cit.*, pp. 172-203.

21 Cit. por Otto Riewoldt, *Herrscher über Raum und Zeit. Das Theater Robert Wilsons*, transmissão radiofónica da Südfunk de 3 de Junho de 1987.

22 *Ibid.*, p. 13.

23 Arthur Danto, *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*, Frankfurt, Suhrkamp, 1989; *The Transfiguration of the Commonplace*, Harvard University Press, 1981.

24 Acerca desta problemática, ver o *Quinto Capítulo*.

25 Também a este propósito, consultar o *Quinto Capítulo*.

26 Neste caso, com o *cross-casting* alude-se à homossexualidade latente dos nazis. Este aspecto, contudo, é secundário para a minha investigação.

27 Isto nada tem que ver com efeito de estranhamento brechtiano. Para o obter, o actor representa, por assim dizer, duas personagens: uma associada a um determinado nome (por exemplo, Mãe Coragem), e a

da intérprete que sai do seu papel e comenta o comportamento da personagem (por exemplo, Helene Weigel). Não é o que aqui está em causa.

28 No que respeita a este fenómeno, cf. Michael Stadler e Peter Kruse, «Visuelles Gedächtnis für Formen und das Problem der Bedeutungszuweisung in kognitiven Systemen», em Siegfried J. Schmidt (org.), *Gedächtnis. Probleme und Perspektiven der interdisziplinären Gedächtnisforschung*, Suhrkamp, Frankfurt, 1991, pp. 250-266.

29 A este propósito, cf. o *Quinto Capítulo*.

30 Thomas J. Csórdas (org.), *Embodiment and Experience. The Existential Ground of Culture and Self*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 6. No que respeita à situação na antropologia cultural, cf. a introdução ao trabalho *The Body as Representation and Being in the World*, pp. 1-24.

31 *Ibid.*

32 Cf., a este propósito, Francisco J. Varela, Evan Thompson, Eleanor Rosch, *Der mittlere Weg der Erkenntnis – Der Brückenschlag zwischen wissenschaftlicher Theorie und menschlicher Erfahrung*, Munique, Goldmann, 1996.

33 Cf. Mark Johnson, George Lakoff, *Metaphors We Live By*, Chicago--Londres, University of Chicago Press, 1980; Mark Johnson, *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*, Chicago-Londres, University of Chicago Press, 1992; George Lakoff, *Woman, Fire and Dangerous Things – What Categories Reveal about the Mind*, Chicago-Londres, University of Chicago Press, 1987.

34 No que respeita às performances de Burden, cf. Chris Burden, Jan Butterfield, «Through the Night Softly», em Gregory Battock, Robert Nickas (org.), *The Art of Performance. A Critical Anthology*, Nova Iorque, Dutton, 1982, pp. 222-39; Chris Burden, *Chris Burden. A Twenty Years Survey*, catálogo da exposição no Newport Harbor Art Museum, Newport Beach, 1988; *id.*, *Documentation of Selected Works 1971-1974*, vídeo VHS 34 min. (EUA, 1975), org. A. Wirths em colaboração com F. Malsch e a Köln Kunst Verein, Colónia, 1990; *id.*, *Chris Burden. Beyond the Limits/Jenseits der Grenzen*, org. P. Noever, catálogo da exposição no Museum für Angewandte Kunst, Viena, 1996.

35 Cf. François Pluchart, «Risk as Practice of Thought», em G. Battock, R. Nickas (org.), *The Art of Performance. A Critical Anthology*, *op. cit.*, pp. 125-134. Lamentavelmente, a documentação respeitante a estas performances não nos informa acerca das reacções dos espectadores.

36 Cf. nota 35.

37 Cf. Norbert Elias, *Über den Prozeß der Zivilization. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*, 2 vols., Frankfurt, Suhrkamp, 1976 [*O Processo Civilizacional: Investigações Sociogenéticas e Psicogenéticas*, trad. Lídia Campos Rodrigues, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2006].

38 «Auszug aus dem *Schauspieler* des Herrn Remond von Sainte-Albine», em Robert Boxberger (org.), *Lessings Werke*, Berlim-Estugarda, Spemann, 1883-90, vol. v, *Theatralische Bibliothek*, tomo I, passagem 1754, pp. 128-59, em especial p. 129.

39 Cit. por Peter von Becker, *Die Sehnsucht nach dem Vollkommenen. Über Peter Stein, den Regisseur und sein Stück Theatergeschichte – zum sechzigsten Geburtstag*, em *Der Tagesspiegel*, 1 de Outubro de 1997.

40 A este propósito, cf. a recolha de textos da *Querelle* da autoria de Laurent Thirouin: Pierre Nicole, *Traité de la comédie et autres pièces d'un procès du théâtre*, Paris, Champion, 1998.

41 A metáfora do contágio, que descreve a experiência estética no teatro como um processo somático, é muitas vezes utilizada nestes debates. No discurso estético contemporâneo, por seu lado, ela ganha actualidade. Cf., a propósito, Erika Fischer-Lichte, «Zuschauen als Ansteckung», em Nicola Suthor, Miriam Schaub (org.), *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*, Munique, Fink, 2004, pp. 35-50.

42 Rousseau condena o teatro porque «os constantes tumultos de sentimentos a que se é sujeito» durante o espectáculo «enervam e enfraquecem» o espectador, tornando-o «incapaz» de «resistir às paixões» e, por conseguinte, ameaçando-o com a perda de identidade. Jean-Jacques Rousseau, «Brief an Herrn d'Alembert über seinen Artikel "Genf", im VII Band der Encyclopädie und insbesondere über seinen Plan, ein Schauspielhaus in dieser Stadt zu errichten», em *id.*, *Schriften*, vol. I, org. Henning Ritter, Munique-Viena, Hanser--Bibliothek, 1978, pp. 333-474, em especial p. 391.

43 Cf. Erika Fischer-Lichte, «Der Körper als Zeichen und als Erfahrung», em *id.*, *Theater im Prozeß der Zivilisation*, *op. cit.*, pp. 67-80.

44 Florian Kienzl, *Gustaf mit «f». Wie Gustaf Gründgens entdeckt wurde*, cit. por Dagmar Walach, *«Aber ich habe nicht mein Gesicht». Gustaf Gründgens – eine deutsche Karriere*, Berlim, Henschel, 1999, p. 29, livro que acompanhou a exposição homónima da Staatsbibliothek de Berlim – Preußischer Kulturbesitz, realizada entre 9 de Dezembro de 1999 e 12 de Fevereiro de 2000.

45 Gerd Vielhaber, *Oedipus Komplex auf der Bühne*, em *Die Zeit*, 2 de Outubro de 1947.

46 Herbert Ihering, em *Berliner Börsen-Courier*, 3 de Dezembro de 1932.

47 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt, Suhrkamp, 1963, p. 18 [*A Obra de Arte na Época da Sua Reprodução Mecanizada*, trad. João Maria Mendes, a partir da primeira versão da obra, redigida em francês por Walter Benjamin e Pierre Klossowski, Amadora, Escola Superior de Teatro e Cinema, Junho de 2010; os excertos aqui referidos são reproduzidos a partir desta tradução – https://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/194/1/obra_arte.pdf].

48 Martin Seel, «Inszenieren als Erscheinenlassen. Thesen über die Reichweite eines Begriffs», em Josef Früchtl e Jörg Zimmermann (org.), *Ästhetik der Inszenierung*, Frankfurt, Suhrkamp, 2001, pp. 48-62, em especial p. 53.

49 Cf. Eugenio Barba, *Jenseits der schwimmenden Inseln. Reflexionen mit dem Odin Teatret. Theorie und Praxis des Freien Theaters*, com um posfácio de Ferdinando Taviani, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1985, sobretudo pp. 51-174; cf. a entrada «Pre-expressivity», em *A Dictionary of Theatre Anthropology. The Secret Art of the Performer*, Eugenio Barba e Nicola Savarese (org.), Londres-Nova Iorque, Routledge, 1991, pp. 186-204, bem como a entrada «Energy», *ibid.*, pp. 74-94.

50 Não raro, são as técnicas específicas de treino que permitem ao actor produzir energia por meio das suas acções. Cf. Christel Weiler, «Haschen nach dem Vogelschwanz. Überlegungen zu den Grundlagen schauspielerischer Praxis», em Christa Weiler, Hans-Thies Lehmann (org.), *Szenarien von Theater (und) Wissenschaft*, Berlim, Theater der Zeit, 2003, pp. 204-14.

51 Enquanto Barba parte do princípio de que estas práticas se baseiam em leis universais, eu considero-as práticas culturalmente determinadas.

52 Hans-Thies Lehmann, «Die Gegenwart des Theaters», em Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Christel Weiler (org.), *TRANSFORMATIONEN. Theater der neunziger Jahre*, Berlim, Theater der Zeit, 1999, pp. 13-26, em especial p. 13.

53 Cf. Gernot Böhme, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt, Suhrkamp, em especial pp. 31-34, bem como, na parte relativa a «Atmosferas», 2. «Espacialidade».

54 Cf. Hermann Kappelhoff, *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*, Habilitationschrift, Berlim, Freie Universität, 2002.

55 Cf. Hans-Thies Lehmann, *Die Gegenwart des Theaters*, p. 22.

56 Martin Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, Munique, Hanser, 2000.

57 No século XIX, foram levados à cena, por toda a Europa, os chamados «dramas caninos», que, tendo os cães por «protagonistas», rapidamente se tornaram uma verdadeira atracção. Cf. M. Dobson, «A Dog at all Things. Renaissance Dogs: The Transformation of the Onstage Canine, 1550-1859», em A. Read (org.), *Performance Research. On Animals*, vol. V, n.º 2, Londres, 2000, pp. 116-24.

58 Jacobsohn, *Das Jahr der Bühne*, vol. I, *op. cit.*, p. 49.

59 Tal não significa que hoje em dia não se utilizem animais com uma função dramatúrgica nos espectáculos. Isso aconteceu, por exemplo, com o caniche do rei na encenação de *Fausto* por Peter Stein (Hanôver, Berlim e Viena, 2000-2001), ou com o píton usado em *Parasitas*, de Marius von Mayenburg, na encenação de Thomas Ostermeier (Deutsches Schauspielhaus de Hamburgo/Schaubühne de Berlim, 2000).

60 Cit. segundo Caroline Tisdall, *Joseph Beuys Coyote*, Munique, Schirmel/Mosel, 3.ª ed., 1988, p. 13.

61 Cit. segundo Toni Stoos (org.), *Marina Abramović: Artist Body, Performances 1969-1997*, Milão, Charta, 1998, p. 326. A performance realizou-se em 1992, na Mediale Deichtorhalle de Hamburgo, e teve a duração de 60 minutos.

62 Tisdall, *Joseph Beuys Coyote, op. cit.*, p. 14.

63 *Ibid.*

64 *Ibid.*, p. 15.

65 *Ibid.*

66 Cit. segundo Schneede, *Joseph Beuys. Die Aktionen, op. cit.*, p. 336.

67 Beuys segue aqui, amplamente, as explicações de Frank J. Doble no seu livro *The Voice of the Coyote*, Boston, Little Brown, 1949.

68 Cf. Karl W. Luckert, *Coyoteway. A navajo Holyway Healing Cerimonial*, University of Arizona Press, Tucson-Flagstaff, 1997.

69 Cit. segundo Tisdall, *Joseph Beuys Coyote, op. cit.*, p. 10.

70 *Ibid.*, p. 16.

71 Cf. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Was ist Philosophie?*, trad. Bernd Schwibs e Joseph Vogl, Frankfurt, Suhrkamp, 1996, p. 199 [*O Que É a Filosofia?*, trad. Margarida Barahona e António Guerreiro, Lisboa, Presença, 1992].

72 Com o conceito de «emergência», refiro-me ao emergir, imprevisível e sem motivo, de fenómenos que, em parte, aparecem *a posteriori* completamente plausíveis. Acerca do conceito de emergência, cf. Achim Stephan, *Emergenz. Von der Unvorhersagbarkeit zur Selbstorganisation*, Dresden-Munique, Dresden University Press, 1999; *id.*, «Emergenz in kognitionsfähigen Systemen», em Michael Pauen, Gerhard Roth (org.), *Neurowissenschaften und Philosophie*, Munique, Fink, 2001, pp. 123-54; Thomas Wägenbaur (org.), *Blinde Emergenz? Interdisziplinäre Beiträge zu Fragen Kultureller Evolution*, Heidelberg, Synchron, 2000.

73 Relativamente às diferentes perspectivas acerca do espaço como espaço arquitectónico-geométrico e, simultaneamente, performativo, cf. também Jens Roselt, «Wo die Gefühle wohnen – zur Performativität von Räumen», em Hajo Kurzenberger e Annemarie Matzke (org.), *TheorieTheaterPraxis*, Berlim, Theater der Zeit, 2004.

74 Curt Baake, em *Berliner Volksblatt* de 22 de Outubro de 1889, cit. por Norbert Jaron *et al.* (org.), *Berlin-Theater der Jahrhundertwende. Bühnengeschichte der Reichshauptstadt im Spiegel der Kritik (1889-1914)*, Tübingen, Niemeyer, 1986, p. 96.

75 Alfred Klaar, *Vossische Zeitung*, 513, 14 de Outubro de 1911.

76 Estes espaços são ainda hoje visitáveis no Sony-Center de Postdamer Platz, em Berlim, para onde foram transportados graças à utilização de técnicas complicadas.

77 Cf., a propósito deste espectáculo, as esclarecedoras considerações de Friedemann Kreuder, em *id.*, *Formen des Erinnerns im Theater Klaus Michael Grüber*, Berlim, Alexander Verlag, 2002, sobretudo pp. 43-70.

78 Gernot Böhme, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik, op. cit.*, p. 33.

79 *Ibid.*, p. 33-4.

80 *Ibid.*, p. 33.

81 *Ibid.*

82 Georg Simmel, *Soziologie. Untersuchungen über die Form der Vergesellschaftung*, 2.ª edição, Munique-Leipzig, Duncker & Humblot, 1922, p. 490.

83 Cf. o *Quinto Capítulo*, «Emergência de sentido».

84 Cf. Erika Fischer-Lichte, «Berliner Antikenprojekte, em *id.*, Doris Kolesch, Christel Weiler (org.), Berliner Theater in 20. Jahrhundert, Berlim, Fannei und Walz, 1998, pp. 77-100, sobretudo pp. 93-6.

85 No número 67 da revista de que era editor, *Der Critische Musicus*, Scheibe formula os princípios fundamentais desta nova concepção: «A sinfonia inicial de uma peça teatral [...] deve [...] relacionar-se com todo o drama, mas deve, ao mesmo tempo, preparar o seu início e, consequentemente, harmonizar-se com a primeira cena. [...] As sinfonias entre as diversas cenas devem ligar-se no final da cena que as precedeu e no início da seguinte. Devem, pois, juntar ambas as cenas e transportar o espectador de um estado de espírito para outro sem que disso ele tenha consciência. É, pois, aconselhável utilizar duas frases musicais. Na primeira, pode fazer-se referência ao que antecede, na segunda, antecipar o que se segue. Contudo, tal só é necessário quando os afectos são por de mais divergentes; de outro modo, também se pode utilizar uma única frase, sem dúvida, conquanto que o seu comprimento abranja o tempo necessário para a limpeza dos candeeiros, ou para que uma personagem mude de roupa. Quando se chega ao fim do espectáculo, a sinfonia final deve estar em estrita consonância com ele, para inculcar o mais possível

no espectador a atmosfera da peça. Haverá algo mais ridículo, depois de o herói ter acabado de perder a vida de maneira trágica, do que seguir-se uma sinfonia *vivace* e alegre? E haverá algo revelador de maior falta de gosto, numa comédia com um final feliz, do que seguir-se uma sinfonia triste e comovente?» (Johann Adolph Scheibe, *Der Critische Musicus*, Leipzig, Beneke, 1745, p. 616-7).

86 *Ibid.*

87 A música para teatro, considerada uma espécie de música «utilitária», foi ignorada pelos musicólogos durante muito tempo. A investigação neste domínio só se iniciou nos últimos anos. Cf. Detlef Altenburg, «Das Phantom des Theaters. Zur Schauspielmusik im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert», em Hans-Peter Bayerdörfer (org.), *Stimmen – Klänge – Töne. Synergien im szenischen Spiel*, Tübingen, Narr, 2002, pp. 183-208; *id.*, «Von den Schubladen der Wissenschaft. Zur Schauspielmusik im klassisch-romantischen Zeitalter», em Helen Geyer, Michael Berg, Mathias Tischer (org.), *Denn in jenen Tränen lebt es. Festschrift Wolfgang Marggraf*, Weimar, Hochschule für Musik Franz Lizt, 1999, pp. 425-49; *id.*, «Schauspielmusik», em Ludwig Finscher (org.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2.ª ed. revista, vol. VIII, Kassel, Bärenreiter, 1998, pp. 1046-9.

88 *Blätter für Theater, Musik und Kunst*, Viena, 5 de Março de 1861, p. 75.

89 Bruno Walter, «Gespräch über Reinhardt mit Hugo von Hofmannsthal, Alfred Roller und Bruno Walter (1910)», em Max Reinhardt, *Schriften. Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche und Auszüge aus den Regiebüchern*, org. Hugo Fetting, Henschel, Berlim, 1974, p. 383.

90 Heinrich August Ottokar Reichard (org.), *Theater-Kalender auf das Jahr 1781*, Gotha, Bey Carl Wilhelm Ettinger, 1781, pp. 57-8.

91 *Ibid.*, p. 58.

92 Friedrich Ludwig Schmidt, *Denkwürdigkeiten des Schauspielers, Schauspieldichters und Schauspieldirectors Friedrich Ludwig Schmidt (1772-1841)*, org. H. Hermann Uhde, vol. II, Estugarda, Cotta, 1878, p. 175.

93 John Cage, em Richard Kostelanetz, *Cage im Gespräch*, Colónia, DuMont Verlag, 1983, p. 63.

94 É também inspirado neste princípio que o artista berlinense Jörg Laue trabalha com o seu grupo, o Lose Combo. Cf. Christa Weiler, «Bilderloses Licht. "Mythos Europa" von Jörg Laue», em *Theater der Zeit*, Maio-Junho, 1999, pp. 48-9.

95 Cage refere-se a Earl Brown, Morton Feldman, Christian Wolff, David Tudor, com os quais trabalhou em estreita colaboração nos anos 50 do século passado.

96 John Cage, cit. segundo William Furlong, *Audio Arts*, Leipzig, Reclam, 1992, p. 91.

97 John Cage, em Kostelanetz, *Cage im Gespräch*, *op. cit.*, p. 95.

98 Cf. Helmuth Plessner, «Lachen und Weinen», em Günter Dux, *Philosophische Anthropologie*, Frankfurt, S. Fischer Verlag, 1970, pp. 11-171.

99 Cf. Clemens Risi, «Die bewegende Sängerin. Zu stimmlichen und körpelichen Austauschprozessen in Opernaufführungen», em Christa Brüstle, Albrecht Riethmüller (org.), *Klang und Bewegung. Beiträge zu einer Grundkonstellation*, Aachen, Shaker, 2003, pp. 135-43.

100 Johann Wolfgang von Goethe, «Regeln für Schauspieler», em *id.*, *Sämtliche Werke in 18 Bänden*, vol. XIV, *Schriften zur Literatur*, Zurique, Artemis & Winkler, 1977, pp. 72-90, em especial pp. 77-8.

101 Nicole Scotto di Carlo, «Travaux de l'Institut de Phonétique d'Aix-en-Provence», em *La Recherche*, Maio de 1978, cit. segundo Michel Poizat, *The Angel's Cry. Beyond the Pleasure Principle in Opera*, trad. Arthur Denner, Ithaca-Londres, Cornell University Press, 1992, p. 42.

102 Theodor W. Adorno, «Bürgerliche Oper», em *id.*, *Gesammelte Schriften*, org. R. Tiedemann com a colaboração de Gretel Adorno, Susan Buck-Morss e Klaus Schultz, vol. XVI, *Musikalische Schriften I-III*, Frankfurt, Suhrkamp, 1978, pp. 24-39, em especial pp. 34-5.

103 Rolf Michaelis, «Die Geburt des Rechtsstaates im Regen», em *Die Zeit* 35, Outubro de 1980.

104 Contudo, esta foi a única encenação de Peter Stein – juntamente com *Übungen für Schauspieler*, no âmbito do *Antikenprojekt* da Schaubühne (1974) – em que ele pôs em evidência uma tensão deste género entre voz e linguagem.

105 Robert Wilson, *the CIVIL warS. A Tree Is Best Measured When It Is Down*, Frankfurt, Suhrkamp, 1984, p. 72.

106 Cf. *Terceiro Capítulo*, nota 33.

107 John Cage, em *Die Opernzeitung Frankfurt*, n.º 1/2, Outubro/Novembro 1987, p. 11.

108 Hanno Helbling, *Rhythmus. Ein Versuch*, Frankfurt, Suhrkamp, 1999, p.18.

109 Cf. Clemens Risi, «Rhythmen der Aufführung. Kollidierende Rhythmen bei Steve Reich und Heiner Goebbels», em Erika Fischer-Lichte, Clemens Risi, Jens Roselt (org.), *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst*, Berlim, Theater der Zeit, 2004, pp. 165-77.

110 O facto de se tratar de 16 estrofes, do qual não consegui aperceber-me nas duas vezes em que assisti ao espectáculo, é uma informação que devo a Robert Sollich, que não apenas conseguiu contá-las, como também fez uma brilhante análise do espectáculo.

111 Ou aquele que, onde for possível, impôs o ritmo. Cf. *Sétimo Capítulo*, «Encenação».

112 Cf., entre outros, Gerold Baier, *Rhythmus. Tanz in Körper und Gehirn*, Reinbeck, Rowohlt, 2001.

QUINTO CAPÍTULO

A emergência de sentido

Na elaboração do conceito de espectáculo, Max Herrmann ocupou-se aprofundadamente do seu carácter mediático, da sua materialidade e da sua esteticidade, mas quase ignorou a sua semioticidade. Tal deve-se ao facto de, na época, se considerar a semioticidade do espectáculo idêntica à do texto dramático. Os críticos teatrais e os estudiosos da literatura partiam do pressuposto de que, no espectáculo, se exprimiam e transmitiam ao público, com meios teatrais, os sentidos retirados do texto. Em sua opinião, a performatividade do espectáculo subordinava-se à sua expressividade. A relação entre espectadores e actores só interessava no respeitante à questão de saber se os actores estavam à altura de exprimir «adequadamente» os sentidos «certos», e de os transmitir ao público. Em contrapartida, Max Herrmann considerava a co-presença física de actores e espectadores constitutiva do espectáculo; a semioticidade não lhe interessava, porquanto era deduzida e avaliada a partir do texto literário.

O distanciamento em relação ao teatro literário por parte das vanguardas históricas – sobretudo por Craig, pelos futuristas, pelos dadaístas, pelos surrealistas, por Meyerhold, pelo teatro da Bauhaus e por Artaud – levou a que a referência aos significados dos textos literários se tornasse obsoleta. Além do mais, reiterava-se a pretensão de que o teatro deixasse por completo de veicular significados e passasse a preocupar-se com a produção de um efeito. Evocavam-se o circo e o teatro de variedades como modelos opostos aos do teatro literário e do teatro realístico-psicológico. Nos seus manifestos *Il Teatro di Varietà*, de 1913, e *Il Teatro Sintetico Futurista*, de 1915, os futuristas italianos proclamavam a necessidade de transformar o teatro em «teatro do espanto, do recorde e da loucura física»[1], fundado nos cânones do teatro de variedades e do espectáculo circense. Na então recém-criada União Soviética, foram numerosas as tentativas de criar, com recurso ao circo, um novo teatro que não se orientasse para a transmissão de significados. Em 1920, Sergei Radlov, que entre 1913 e 1916 colaborara nas actividades do estúdio de Meyerhold, deu vida a um teatro circense, onde acrobatas, malabaristas e palhaços se exibiam em palco como actores e ao lado de actores (em 1922, porém, o teatro teve de fechar as suas portas, pois o público, que inicialmente acorrera em massa, deixara de o frequentar). Entre 1922 e 1923, também o chamado FEKS (Fabrik des exzentrischen Schauspielers [Fábrica do actor excêntrico]) experimentou fórmulas com ligações às variedades e ao circo.

Sob este ponto de vista, foram especialmente importantes as tentativas de Meyerhold no sentido de tornar o circo frutífero para o teatro. O resultado mais célebre, e também com maior êxito, foi a grotesca encenação de *Tarelkins Tod* [A morte de Tarelkin] (1922), de Suchovo-Kobylin; nela participou Sergei M. Eisenstein, que, um ano depois, também basearia no modelo circense a sua

encenação da comédia *Eine Dummheit macht auch der Gescheiterste* [Até o mais sábio se engana], de Ostrovskij. Com efeito, como sublinha no seu ensaio *Methode* (1943-47), surgido vinte anos depois, Eisenstein considera que

> o espectáculo circense [...] é um daqueles casos em que estamos perante uma subespécie de arte, na qual apenas se conservam, na sua forma mais pura, os componentes sensíveis..., que em todos os outros casos são uma forma de encarnação de uns quaisquer conteúdos temáticos ou ideais. Por este motivo, o circo funciona obrigatoriamente como um banho tonificante para os sentidos muito particular. [...] Por este motivo, o circo não consente qualquer tipo de esperança no que respeita a uma «atribuição de sentido», ou ao seu uso visando uma transmissão de sentido.[2]

Se bem que estivessem de acordo quanto ao facto de o carácter sensorial do circo não ter com objectivo veicular significados, e sim provocar um efeito imediato – razão pela qual se afigurava como um modelo especialmente adequado a um novo teatro –, Meyerhold e Eisenstein retiravam conclusões diferentes. Segundo Meyerhold, um dos efeitos do teatro deveria consistir em o espectador se definir, ele próprio, como «co-agente e *criador de um novo significado*». Se, por um lado, os actores deveriam renunciar a transmitir significados ao espectador, limitando a sua actividade à produção de algo sensorial e material, por outro, o espectador individual deveria, em relação com essa materialidade, gerar novos significados e tornar-se criador de um novo sentido.

A partir dos anos 60 do século passado, os artistas de teatro e da *performance art*, bem como os já mencionados representantes das vanguardas históricas, partem do pressuposto de que não cabe aos espectáculos transmitirem significados gerados por um grupo de participantes neles – actores, encenador, cenógrafo, compositor ou mesmo o autor da peça – a outro grupo, o dos espectadores. Não é função dos espectáculos veicularem significados ou, para usar as palavras de Eisenstein, transmitirem sentido. Decorrem daqui problemas análogos aos que as vanguardas históricas tiveram de enfrentar, entre os quais, sobretudo, a questão da relação entre materialidade e semioticidade, e entre efeito e significado. A resposta a esta questão por parte dos membros das vanguardas históricas que defendiam a nova estética do efeito fora clara: reduzir os meios teatrais à sua materialidade/sensorialidade impede a constituição do significado por parte dos actores, mas possibilita a sua criação por parte dos espectadores. A constituição do significado pelos actores impede a produção de um efeito nos espectadores. Uma estética do efeito exige, pois, que os actores renunciem a constituir o significado.

Os artistas de teatro e de *performance art* dos últimos 30, 40 anos, em contrapartida, ainda não encontraram respostas inequívocas para tais questões e, como já ficou patente pelas descrições apresentadas neste trabalho, não parecem sequer interessados em fazê-lo. Não partem de uma exclusão recíproca de materialidade e semioticidade, efeito e significado, e com ela, de relações dicotómicas *per se*. Eles interrogam-se, sim, sobretudo acerca do modo como estas grandezas se relacionam entre si, percorrendo um caminho diferente em cada espectáculo. Deste modo, analisam como se formam, o que fazem e como agem os significados nos espectáculos. Tentarei, neste capítulo, explicitar as respostas a estas questões, implicitamente formuladas pelos espectáculos examinados até agora, para depois as discutir no contexto de uma estética do performativo no que respeita à semioticidade específica daqueles.

1. MATERIALIDADE, SIGNIFICANTE, SIGNIFICADO

A partir dos anos 60 do século XX, os espectáculos passam cada vez mais a retirar os meios teatrais utilizados dos seus contextos mais vastos: não só deixam de os subordinar à lógica da acção e à lógica psicológica, como procuram libertá-los de todo e qualquer encadeamento causal. Seguindo padrões geométricos ou rítmicos específicos, ou determinados por meio de operações aleatórias, os elementos surgem no espaço, ficam estabilizados por períodos de tempo variáveis, sofrendo, em parte, contínuas transformações e acabando por desaparecer, sem que haja uma razão plausível ou uma motivação específica quer para o seu aparecimento, quer para o seu desaparecimento. Ao que tudo indica, na esmagadora maioria dos casos, se não mesmo em todos, os elementos que surgem são fenómenos emergentes.

A emergência conduz a um processo que, podendo parecer contraditório à primeira vista, tem muitíssimas repercussões no que respeita ao carácter semiótico dos espectáculos. Por um lado, os elementos que emergem isoladamente apresentam-se, num certo sentido, dessemantizados, isto é, são percepcionados na sua materialidade específica e não como portadores de um significado; não são postos em relação com outros elementos, nem com nenhum outro contexto. Sob este ponto de vista, permanecem insignificantes, desprovidos de significado.

Por outro lado, porém, os fenómenos emergentes, isolados e percepcionados na sua materialidade, podem desencadear no sujeito percipiente uma série de associações, de imagens, de pensamentos, de recordações e de sentimentos, proporcionando-lhe a possibilidade de estabelecer uma relação destes com outros fenómenos. São, pois, percepcionados como significantes, podendo referir-se aos mais diversos fenómenos, aos mais variados contextos, e serem associados aos mais diversos significados, daí resultando uma imensa pluralização de sentidos possíveis.

Como explicar esta contradição?

No capítulo anterior, detive-me brevemente na tese da dessemantização e procurei mostrar até que ponto ela tem legitimidade – sobretudo se considerada no âmbito de uma lógica da acção, ou da psicologia, mais vasta e em condições de atribuir a cada um dos elementos um ou mais sentidos específicos – e, ao mesmo tempo, se revela insuficiente. Relativamente à técnica da *slow motion* utilizada por Wilson, expliquei como ela não dessemantiza o gesto, levando, pelo contrário, ao surgimento da sua auto-referencialidade. O gesto significa exactamente aquilo que executa e, no exemplo citado, é percepcionado como o movimento de um braço flectido que se desloca do nível da cintura para o

nível dos olhos. A argumentação desenvolvida para este caso em particular é também válida para todos os outros a que a teoria da dessemantização é aplicável: se o gesto de Marina Abramović, ao gravar na pele uma estrela de cinco pontas, é recebido como tal – e não como uma acção simbólica, aludindo à inscrição do símbolo do Estado no corpo do cidadão individual –, tal não significa que seja destituído de sentido, e sim que é recebido como aquilo que executa. Se os espectadores não percepcionam o corpo excessivamente gordo de Giancarlo Paludi como símbolo do corpo da personagem de Cícero, mas apenas como um corpo obeso, tal significa que o percepcionam como ele se manifesta, ou seja, no seu ser fenoménico.

Aquilo que expus relativamente ao corpo e aos gestos aplica-se igualmente aos espaços, objectos, cores, sons, etc. Percepcionar os elementos teatrais na sua materialidade específica significa, por conseguinte, captar-lhes a sua auto-referencialidade, o seu ser fenoménico. Mas significa tudo isto, necessariamente, percepcioná-los como destituídos de significado? A percepção dos objectos na sua materialidade específica deve coincidir com a percepção de um fenómeno destituído de significado e puramente «sensorial»?

Quando percepciono o corpo do actor como esse corpo específico, ou observo o vermelho peculiar do sangue que esguicha do cadáver do cordeiro para os espectadores e os actores nas acções de Nitsch, e provo o seu sabor estranhamente adocicado, ou, ainda, quando sinto a consistência viscosa e a elasticidade das entranhas do animal debaixo dos meus pés, estou a percepcionar todos estes fenómenos como *uma coisa*. Não se trata de um estímulo não específico, mas da percepção de uma coisa como uma coisa. As coisas significam o que são e o que parecem ser. Ter a percepção de uma coisa como uma coisa significa, pois, percepcioná-la como fonte de sentido. Materialidade, significante e significado coincidem na auto-referencialidade. A materialidade não funciona como significante ao qual se pode atribuir este ou aquele significado. A materialidade deve, sim, ser vista como o significado já dado na materialidade percepcionada pelo sujeito. Para usar uma tautologia, a materialidade da coisa adopta o sentido da sua materialidade, ou seja, do seu ser fenoménico. O objecto percepcionado como uma coisa significa aquilo por que é percepcionado.

Isto é válido apenas para as percepções conscientes. Percepcionar conscientemente uma coisa significa percepcioná-la, de facto, como uma coisa. Contudo, devemos também considerar as percepções que, embora não transponham o limiar da consciência, conseguem mesmo assim influenciar o nosso comportamento.[3] Dado que não se nos tornam conscientes, tais percepções subconscientes permanecem, de facto, sem sentido para o sujeito percipiente e, dado que nada se pode afirmar acerca delas, não podem ser tidas em consideração. Porém, o mesmo não sucede com o comportamento visível que desencadeiam, o qual, por seu lado, é parte integrante do circuito de retroacção autopoiético.

Uma vez que o fenómeno de que a teoria da dessemantização procura dar conta é, em sentido estrito, a auto-referencialidade, é possível defini-lo, de modo mais convincente, como um processo muito específico de

constituição de sentido. Neste processo, a percepção capta uma coisa como uma coisa. Por conseguinte, a coisa não é percepcionada como uma coisa a que depois se atribui sentido: este é gerado no acto da percepção e como acto de percepção.

O aparecimento súbito e sem motivo de um fenómeno chama a atenção do espectador para um gesto, um objecto, uma certa sequência de sons. Neste processo, a sua percepção assume uma qualidade muito particular e exclui a questão de outros sentidos possíveis, de outras potenciais funções ou utilizações, e também de outros contextos para o emergir do fenómeno. A percepção efectua uma espécie de imersão contemplativa nesse gesto, nessa coisa, nessa sequência de sons em que as coisas percepcionadas se mostram ao sujeito percipiente como são – revelam o seu «sentido intrínseco». Isto ocorre quando o sujeito percipiente experiencia a presença de um actor ou o êxtase de uma coisa. É o momento em que, aparentemente, lhe é contado um segredo: o sentido secreto «dado» no ser fenoménico do objecto percepcionado é «revelado», melhor dizendo, é gerado.

Não se trata, pois, de um processo de dessemantização, mas de auto-referencialidade. Esta elimina, assim, uma distinção com uma importância fundamental para as vanguardas históricas e da qual também decorrem muitas teorias estéticas: a distinção entre a percepção sensorial de um objecto, entendida como um processo físico, e a atribuição de sentido, considerada uma actividade mental.

Mais uma vez, gostaria de clarificar tudo isto com um exemplo muito do meu agrado: quando, num dia de chuva, percepciono o vermelho muito particular de um semáforo e me sinto fascinada pelos seus cambiantes reluzentes, em constante mutação, ao ponto de me perder a contemplá-lo, a percepção que tenho dele difere, sem dúvida, da que tenho quando o interpreto como um sinal de trânsito que me obriga a parar. Em ambos os casos, a percepção cria um sentido específico: no primeiro, o de uma impressão sensorial especialmente fascinante; no segundo, o de uma instrução a seguir. Dito de um modo mais incisivo – e para alguns provocatório: a percepção consciente gera sempre sentido; as «impressões sensoriais» podem, por isso, ser descritas mais rigorosamente como o tipo de sentidos de que me torno consciente através de impressões sensoriais específicas. Daqui, porém, não decorre que elas se deixem traduzir linguisticamente de imediato. De facto, posso ter dificuldade em expressá-las por palavras, e chegar mesmo à conclusão de que são absolutamente irredutíveis à linguagem, e só de modo muito insuficiente seja possível descrevê-las ou perifraseá-las. Esta circunstância mostra categoricamente que os sentidos poderão equiparar-se a estados de consciência, mas não a sentidos linguísticos.

Nos últimos trinta anos, os espectáculos têm vindo a libertar cada vez mais os elementos teatrais de todo o tipo de contextos mais vastos, fazendo-os aparecer e desaparecer, sem referência ou ligação a qualquer encadeamento causal – não raro com muitas repetições –, e levando-os a manifestar-se como fenómenos emergentes, auto-referenciais, que apenas remetem para eles próprios, o que sensibiliza para a ideia de que percepção e produção de sentido são um e o mesmo processo.

Ao mesmo tempo, porém, o aparecimento súbito e infundado de um fenómeno representa o pressuposto para o percepcionar de outro modo. O fenómeno é percepcionado, antes de mais, no seu ser fenoménico, mas se a atenção deixa de estar concentrada no que é percepcionado e começa, por assim dizer, a divagar, ele passa a ser percepcionado como um significante, ao qual se associam, como significados, ideias, lembranças, emoções, sentimentos, pensamentos. Segundo que regras emergem tais associações? O que é que as suscita?

Se um espectador sofre de uma qualquer fobia, como o medo de cavalos – como o pequeno Hans de Freud –, ou de aranhas, ou de serpentes, há uma certa probabilidade de, nas *Bacantes* de Grüber, em *Elle était et elle est même* de Fabre ou em *Dragon Heads* de Abramović, ele reviver essa fobia, ainda que não possamos garantir que tal aconteça. Se excluirmos estes casos excepcionais, contudo, afigura-se absolutamente impossível prever que tipo de associações a percepção de um objecto pode suscitar, se bem que o sujeito percipiente possa, em retrospectiva, encontrar conexões que sejam, para si, convincentes.

Como mostra aquele que é, neste contexto, o mais célebre exemplo literário, a madalena de Proust ensopada no chá, cujo cheiro e sabor desencadeava no escritor um caudal de recordações, é possível, sem dúvida, estabelecer uma ligação entre um cheiro ou um sabor e as recordações que suscitam, mas estas não podem de modo algum ser deduzidas necessariamente, nem mesmo com uma certa probabilidade. Elas emergem na consciência do sujeito percipiente sem que exista nenhum mecanismo que a tal obrigue.

Quer isto dizer que o cheiro e o sabor de uma madalena mergulhada no chá não conseguirão despertar as mesmas recordações sempre que percepcionados por Proust, nem mesmo no caso em que o sujeito percipiente as tenha procurado e evocado de modo consciente e intencional.

A separação dos fenómenos emergentes de contextos predeterminados constitui, manifestamente, uma premissa válida para que o espectador seja posto numa condição idêntica àquela em que se encontra Proust com a sua madalena. Estes fenómenos podem estar ligados a quase todos os contextos espontâneos ou associados. Esta ligação só raramente se estabelece de modo consciente e deliberado, como acontece, por exemplo, quando um espectador percepciona os fogões em *Murx* e, procurando lembrar-se onde já terá visto um semelhante, acaba, nessa procura, por ir ao encontro de experiências autobiográficas específicas. As associações, em contrapartida, ocorrem sem que sejam procuradas ou evocadas. Elas surgem espontaneamente na consciência do sujeito percipiente perante um objecto específico.

Tais associações reportam-se – enquanto recordações – ao que foi vivido, aprendido, experienciado, a experiências subjectivas específicas e irrepetíveis, assim como a códigos culturais intersubjectivamente válidos. Além disso, as associações podem também surgir como intuições repentinas, como ideias novas nunca antes consideradas, capazes, por isso, de surpreender mais intensamente o sujeito percipiente, que não consegue captar qual a relação entre o pensamento surgido subitamente e a percepção do objecto em causa.

Em ambos os casos, os sentidos emergem independentemente da vontade do sujeito percipiente. Não surgem como consequência de um rígido nexo causal, nem em virtude de uma intenção do sujeito em causa. O seu aparecimento ocorre sem motivação nem justificação. Sob este ponto de vista, o processo da produção de sentido ligado à dinâmica das associações distingue-se notoriamente de um processo interpretativo deliberado. Enquanto a interpretação depende da procura de sentidos que se «ajustem» em função de determinados critérios (se bem que, também neste caso, eles nem sempre sejam acessíveis ao intérprete), os sentidos obtidos por associação surgem independentemente da vontade e do esforço do sujeito em causa e até, por vezes, contra a sua vontade. Os sentidos produzidos neste processo podem considerar-se emergências.

Na medida em que são constituídas por pensamentos, as associações permanecem, em ambos os casos, na consciência, seja como recordações, seja como novos sentidos, a menos que, perante a novidade dos próprios pensamentos, o sujeito em causa fique num estado de excitação tal que esta se articule fisicamente e se torne perceptível pelos outros. Isto sucede quando o batimento cardíaco acelera, ou se verifica um acesso de transpiração ou uma agitação motora, ou ainda quando o sujeito se sente compelido a anotar os seus pensamentos, o que conduz a uma acção também ela perceptível. As sensações e as emoções que emergem neste processo tendem a articular-se fisicamente e, não raro, de modo perceptível, seja através de tremores, de soluços ou, na maioria das vezes, de agitação motora. Na medida em que podem ser vistas, ouvidas, cheiradas ou sentidas pelos outros espectadores e/ou pelos actores, tornam-se parte integrante do circuito de retroacção autopoiético. Os conteúdos que afloram à consciência do sujeito como significados do objecto percepcionado enquanto significante podem, assim, fazer parte do circuito de retroacção autopoiético, seja porque se articulam fisicamente e de modo perceptível para os outros, seja porque estimulam reacções físicas perceptíveis pelos outros.

A separação dos elementos teatrais de contextos predeterminados, o seu isolamento, implica, pois, dois tipos de percepção e de produção de sentido muito diferentes. A relação entre materialidade, significante e significado é diferente em cada um dos casos. No primeiro, o fenómeno é percepcionado tal como aparece, isto é, no seu ser fenoménico. Ou seja, materialidade, significante e significado coincidem. No segundo caso, em contrapartida, estão claramente separados. O fenómeno é percepcionado como um significante que se pode ligar aos mais variados significados. Os sentidos que lhe são atribuídos neste processo não dependem da vontade do sujeito; afloram, sim, à sua consciência sem justificação nem motivo, ainda que, não raro, possam ser clarificados mais tarde, de modo plausível. Enquanto os sentidos que primeiro emergem podem ser relacionados, pelo menos retrospectivamente, com o objecto percepcionado, os que emergem depois já quase não têm nenhuma relação com ele. Neste caso, são os sentidos produzidos que, por seu turno, geram outros. É comum aos dois tipos de produção de sentido o facto de não se realizarem com base num código intersubjectivo nem com base numa atribuição convencionalmente aceite.

Entre estes dois tipos de percepção e de constituição do sentido e os conceitos de «símbolo» e de «alegoria» consagrados por Benjamin, parece haver um paralelismo impressionante. Se é certo que este paralelismo é dissimulado pelo facto de a teoria da arte de Benjamin se fundar na sua teoria da linguagem, e se desenvolver no quadro de uma concepção particular da filosofia da história, impõe-se, contudo, estabelecer aqui uma relação. Benjamin constrói o seu conceito de símbolo a partir da teoria do símbolo de Görre, «a qual acentua a dimensão natural – o mundo das montanhas e das plantas – na constituição do símbolo»[4], recorrendo, por outro lado, à *Mythologie* de Creuzer, onde os símbolos são caracterizados pelo «momentâneo, o total, o insondável da sua origem, o necessário»[5]. «A medida temporal da experiência simbólica é o instante místico em que o símbolo acolhe o sentido no seu interior oculto e, se nos é permitido dizê-lo, arborizado.»[6] O símbolo é, pois, concebido de modo a excluir o concurso de um sujeito gerador de sentidos, porque acolheu o seu sentido no seu «interior»; refere-se a um (ao seu) sentido intrínseco. Mesmo quando é criado por um sujeito – como no caso de um símbolo artístico –, a subjectividade tende a apagar nele o seu rasto, a anular-se e a desaparecer. O símbolo artístico parece subtrair-se a todo e qualquer acto de atribuição de sentido – tanto ao do artista criador quanto ao do intérprete que o explica. Ele pode simplesmente ser percepcionado. O símbolo criado por um sujeito deve conter e revelar o seu sentido do mesmo modo que as coisas o fizeram com os sentidos que Deus, antes do início da história, lhes atribuíra no paraíso: materialidade, significante e significado coincidem. Logo, o sentido do símbolo não parece ser nem arbitrário, nem fruto de uma relação estabelecida subjectivamente, mas sim dado no próprio símbolo.

O símbolo contraria a efectiva participação da subjectividade e procura excluí-la da sua esfera de sentido. Daí que, na filosofia da história de Benjamin, ele também antecipe o futuro. Com efeito, do mesmo modo que o símbolo oculta e revela, também a natureza, no dia da redenção, revelará «instantaneamente» o seu sentido oculto. O símbolo aponta, pois, para o fim da história e, simultaneamente, simboliza-o, porque nele, «com a transfiguração do declínio, o rosto transfigurado da natureza manifesta-se fugazmente à luz da redenção»[7].

A semelhança entre ambas as concepções – símbolo e auto-referencialidade – salta à vista. Numa como noutra, materialidade, significante e significado coincidem, e em ambos os casos se pode falar, com toda a razão, de sentido intrínseco. Contudo, não podemos ignorar as diferenças profundas resultantes da concepção de filosofia da história de Benjamin. Com efeito, no que respeita à auto-referencialidade, o contributo do sujeito percipiente é inegável; é, sobretudo, a sua percepção das coisas no seu ser fenoménico que nos permite falar de um sentido intrínseco. É o acto de percepção de um sujeito que, antes de mais, cria o sentido do objecto percepcionado como seu ser fenoménico.

Apesar destas diferenças, é possível concluir, em minha opinião, que os artistas do teatro e da *performance art*, ao separarem os fenómenos emergentes de contextos dados, criaram a condição para o aparecimento de algo muito

semelhante ao que Benjamin entendia por símbolo – seja no que respeita ao emergir das coisas no espaço, seja no que se refere ao acto de as percepcionar.

Benjamin contrapõe ao símbolo assim concebido a alegoria como «história originária do significar». A alegoria associa ao fenómeno o sentido como ele é dado no mundo histórico, isto é, depois do pecado original e antes da redenção. Ela parte, pois, do princípio de que natureza e linguagem se separaram e que, perante o silêncio da natureza, o homem tenha sido forçado a atribuir-lhe sempre novos sentidos. O sentido alegórico resulta de uma atribuição subjectiva que é, em última instância, arbitrária.

Benjamin descreve a alegoria como um processo de produção de sentido que remete expressamente para essa arbitrariedade e, assim, simultaneamente, para o papel da subjectividade. «Cada personagem, cada objecto, cada relação pode significar outra coisa qualquer.»[8] No mundo histórico, os objectos deixaram de ter em si um sentido. Um objecto pode ser utilizado como signo de qualquer outro, independentemente da sua materialidade específica. Materialidade, significante e significado divergem.

As coisas de que o alegorista se apropria já não têm nenhum significado, são insignificantes. Qualquer significado que se lhes atribua deriva de um pôr subjectivo efectuado pelo alegorista. O objecto encontra-se

> perante o alegorista, está incondicionalmente nas suas mãos. Ou seja: esse objecto é incapaz de emanar um significado, um sentido; o seu significado será aquele que o alegorista lhe atribuir. Ele insere-o no objecto [...]. Nas suas mãos a coisa torna-se algo diferente.[9]

A intervenção do alegorista torna as coisas simultaneamente desprovidas de significado e significantes: desprovidas de significado, porque a subjectividade intencional dele lhes retira a possibilidade residual de revelar o sentido imanente originariamente atribuído por Deus; significantes, porque essa subjectividade intencional as investe novamente de significado.

Ao transformar as coisas, isto é, o que originariamente é dotado de sentido naquilo que deve passar a assumir um determinado sentido, o significado em significante, no mundo histórico o alegorista oferece-lhes a possibilidade de serem novamente dotadas de sentido, de se tornarem significados. As coisas que assim se tornam significantes podem, com efeito, remeter umas para as outras, num processo teoricamente infinito.

A contemplação alegórica de um objecto isolado apenas pode pretender concebê-lo enquanto fragmento, como uma coisa extirpada de um contexto e que remete para o facto de ter sido extirpada. Só enquanto fragmento ela pode, no acto alegórico, ser investida de um novo sentido em virtude do arbítrio subjectivo. Benjamin considera este processo de atribuição de sentido às coisas isoladas e reduzidas a fragmentos a «salvação» delas. Com efeito, de outro modo, elas permaneceriam mudas e desprovidas de sentido, sucumbindo à sua transitoriedade. O sentido que o alegorista atribui a uma coisa já nada tem em comum, claro está, com o sentido que exprimia imediatamente antes do pecado original. Mas, na medida em que é um sentido, o processo alegórico remete então, alegoricamente, para o estado messiânico da redenção, no qual as coisas serão novamente capazes de expressar o seu sentido intrínseco.[10]

A separação de contextos dados é, pois, o pressuposto quer para a atribuição alegórica de sentido, quer para a produção associativa de sentido descrita no nosso segundo caso. Seja na alegoria, seja na associação, qualquer atribuição e produção de sentido ocorre em condições que dependem exclusivamente da subjectividade do sujeito percipiente. Também aqui deparamos com uma concordância assinalável. A diferença fundamental reside no facto de, no caso do sentido alegórico, apenas a intenção do alegorista ser determinante: é ele quem intencionalmente atribui um sentido à coisa percepcionada. No caso da associação, pelo contrário, os sentidos afloram ao consciente do sujeito percipiente sem que este controle o processo nem tenha qualquer poder para dispor dos sentidos a atribuir.

Símbolo e alegoria formam uma oposição e parecem excluir-se mutuamente. Estão separados pelo abismo da história, ainda que ambos remetam, em última análise, para o estado da redenção messiânica, em que é restituída às coisas a capacidade de exprimir de imediato o sentido que originariamente lhes foi atribuído por Deus. Nos espectáculos até agora analisados, os dois tipos de percepção e de produção de sentido, possibilitados pela separação dos elementos teatrais de contextos preestabelecidos, encontram-se, pelo contrário, por via da emergência, numa relação muito diferente. Um pode tornar-se o outro a qualquer instante: o que num primeiro momento é percepcionado como o ser fenoménico de uma coisa pode, logo em seguida, ser percepcionado como um significante, ao qual se podem atribuir os mais diversos significados: a percepção de uma coisa como «símbolo» pode, em qualquer momento, transformar-se na percepção dessa mesma coisa como «alegoria». Também relativamente a este processo se encontra, contudo, uma correspondência no âmbito da filosofia da história de Benjamin. Com efeito, na alegoria,

> a transitoriedade não é significada, ou alegoricamente representada, tanto quanto, na sua própria significação, oferecida como alegoria. Como a alegoria da ressurreição. Afinal, nos símbolos mortuários do barroco, a contemplação alegórica, executando o seu maior arco à retaguarda, muda de direcção e converte-se em redenção. [...] O alegorista desperta no mundo de Deus.[11]

Referi-me à teoria da arte e do significado de Benjamin para pôr em evidência, de modo ainda mais claro, um aspecto da semioticidade a que os espectáculos realizados a partir dos anos 60 do século passado têm dado insistentemente destaque e que me parece muito importante, ou seja, a oscilação entre duas modalidades completamente diferentes de produção de sentido: por um lado, o sentido dado de um modo quase «objectivo», análogo ao símbolo em Benjamin; por outro, o sentido dado por associações cuja emergência depende de condições aparentemente relacionadas com o sujeito percipiente, razão pela qual se podem comparar com a noção de alegoria proposta por Benjamin. Em ambos os casos, o sentido não é produzido com base num código intersubjectivo.

Neste contexto, quero mais uma vez sublinhar que, ao contrário de Benjamin, os sentidos aqui produzidos não são sentidos linguísticos. Pelo contrário, não raro eles esquivam-se obstinadamente à formulação linguística. O processo mediante o qual procuramos «traduzi-los» para linguagem só se dá num momento posterior, quando reflectimos sobre eles e/ou procuramos comunicá-los aos outros.

2. «PRESENÇA» E «REPRESENTAÇÃO»

No capítulo acerca da materialidade dos espectáculos, fiz referência ao conceito de multi-estabilidade perceptiva, exemplificando o seu funcionamento com o foco oscilante entre a corporeidade específica do actor e a personagem que ele representa. Partindo deste exemplo, gostaria de tratar, em primeiro lugar, da relação entre os conceitos de «presença» e de «representação», para em seguida, com esta base, me debruçar sobre o problema de como os sentidos se repercutem na dinâmica do processo perceptivo e o que fazem nos espectáculos.

Nas teorias estéticas, «presença» e «representação» foram consideradas, durante muito tempo, conceitos opostos. Concebia-se a «presença» como imediatitude, como experiência de plenitude e completude, como autenticidade. A representação, em contrapartida, era relacionada com os *grands récits*, considerados uma instância de controlo e de censura: era concebida como rigidamente fixada e imóvel no seu sentido e afigurava-se problemática, sobretudo, porque a sua semioticidade apenas garantia um acesso mediato ao mundo. No que concerne os espectáculos, tal significava, precisamente nos anos 60, princípios dos anos 70, considerar o corpo do actor – e, não raro, apenas o corpo nu – lugar e modelo da presença. A personagem dramática, em contrapartida, surgia como o arquétipo da representação. A personagem em palco, predeterminada pela «instância de poder e controlo» do texto literário e reproduzida pelo actor através do próprio corpo como representação de tudo o que estava «prescrito» no texto, era testemunho da repressão que o texto exercia sobre o actor e, sobretudo, sobre o seu corpo. Tornava-se, pois, necessário libertar o corpo do actor das correntes da representação, do seu estrangulamento, e assim contribuir para deixar vir à tona a espontaneidade e a autenticidade da sua existência física.

Como ficou demonstrado na secção sobre a encarnação, não é sustentável uma tal acepção de «presença» e de «representação», nem a ideia de uma relação dicotómica entre elas. Quer a presença, quer a personagem dramática são criadas através de processos específicos de encarnação. A personagem dramática não é gerada como reprodução ou como cópia de algo predefinido, mas por um processo que implica procedimentos de encarnação precisos. A personagem criada está indissoluvelmente ligada à corporeidade específica do actor que a cria. O corpo fenoménico do actor, o seu ser-no-mundo corpóreo constitui o fundamento existencial para o surgimento da personagem – esta não existe para lá deste corpo individual.

Assim sendo, quando representa uma personagem, o actor não está a reproduzir algo que já exista algures – no texto teatral –, mas sim a criar algo de completamente novo, algo de único, que se pode dar deste modo apenas através da sua corporeidade individual. Se quisermos manter o conceito de «representação» para o processo de criação de uma personagem, teremos de redefini-lo de modo radical. A representação e a presença são o resultado, que se forma na percepção, de processos específicos de encarnação. Contudo, não decorre daqui, de modo nenhum, que se anule toda e qualquer diferença entre os conceitos de «presença» e de «representação». Com efeito, mesmo se os processos específicos de encarnação forem os mesmos – é o caso sempre que o actor, ao «interpretar» uma personagem, surge permanentemente presente –, a percepção resultante é significativamente diferente. Tal diferença deriva, por conseguinte, da percepção e é visível, sobretudo, no fenómeno da multi-estabilidade perceptiva.

Como já foi exposto, a percepção pode mudar no acto de percepcionar: o que primeiramente é percepcionado como presença do actor no momento seguinte é percepcionado como personagem dramática e vice-versa. Não cabe, no nosso contexto procurar uma explicação psicológica para tal fenómeno.[12] Contudo, é possível afirmar que, também neste caso, se trata de emergências, uma vez que não se pode fornecer nenhuma razão para a mudança operada pela percepção. Até agora, todas as nossas tentativas de relacionar este fenómeno com técnicas dramatúrgicas ou cénicas fracassaram. Mesmo quando, num espectáculo, não se estabelece nenhuma ligação perceptível entre as personagens mencionadas no programa e os actores que as interpretam, haverá espectadores que continuarão sempre a ver os actores como personagens. Do mesmo modo, haverá sempre espectadores que, num espectáculo coerentemente psico-realista, sentirão sempre a presença do actor. No estado actual do nosso conhecimento, teremos, pois, de contentar-nos com a conclusão de que a mudança da percepção é um fenómeno emergente.

Muito mais interessante, no nosso contexto, é a questão de saber qual o efeito da multi-estabilidade perceptiva num espectáculo. Como já tínhamos visto, a partir dos anos 60 do século XX, os espectáculos passam a usar uma série de estratégias que parecem possibilitar, com uma frequência muito maior do que nos espectáculos psico-realistas, a ocorrência da multi-estabilidade perceptiva. As encenações de Wilson, Castorf e Fabre, entre outros, parecem mesmo provocar o seu aparecimento. Interessa-lhes, manifestamente, possibilitar as mudanças de percepção; após o momento em que esta se dá, ocorre uma fractura, uma descontinuidade. A anterior ordem vigente da percepção é perturbada e abandonada, para se estabelecer uma nova. Percepcionar o corpo do actor no seu ser-no-mundo corpóreo estabelece uma ordem específica da percepção; em contrapartida, percepcionar o corpo do actor como símbolo de uma personagem estabelece uma outra. Enquanto o primeiro tipo de ordem produz sentido como ser fenoménico de tudo o que é percepcionado, podendo este sentido produzir depois toda uma série de outros que, na sua maioria, nada têm que ver com a própria percepção, a segunda ordem, pelo contrário, produz os sentidos que, no seu conjunto, constituem a personagem. Podemos designar a primeira por ordem da presença, em conformidade com o conceito fraco de presença, e a segunda por ordem da representação.

Que acontece, então, no momento da mudança, quando a ordem da percepção que vigorava até então é perturbada, mas ainda não se estabeleceu uma outra ordem, no momento da transição da ordem da presença para a ordem da representação e vice-versa? Cria-se um estado de instabilidade que leva o percipiente a oscilar entre duas ordens, num estado de «betwixt and between», nem cá nem lá. Ele encontra-se no limiar que caracteriza a passagem de uma ordem à outra e, neste sentido, num estado liminar.

Quando, durante um espectáculo, a percepção muda continuamente de direcção e o espectador é posto amiúde entre duas ordens de percepção, a diferença entre elas vai-se tornando cada vez menos importante, e a atenção do espectador foca-se no momento da transição, na perturbação da estabilidade, no estado de instabilidade e na produção de uma nova estabilidade. Quanto mais frequente for a mudança, mais o espectador se torna um viajante errante entre dois mundos e duas ordens de percepção, tornando-se progressivamente mais consciente do facto de não ser senhor dessa transição. Apesar de poder sempre voltar a tentar «sintonizar-se» intencionalmente na ordem da presença ou na ordem da representação, depressa toma consciência do facto de que a mudança ocorre independentemente da sua vontade, e, sem que o queira e o possa evitar, oscila entre as duas ordens. Nesse momento, ele experiencia a sua própria percepção como emergente, à margem da sua vontade e do seu controlo, não completamente ao seu dispor, mas ao mesmo tempo consciente.

Trata-se de percepções que, embora conscientes, não são voluntariamente produzidas. Os sentidos gerados por estas percepções não podem, pois, considerar-se intencionais. Pelo contrário, eles afloram repentinamente à consciência no acto da percepção.

Surge, então, a pergunta: os sentidos produzidos dentro das duas ordens – primeiro os produzidos no acto da percepção e, em seguida, os relativos a esses – diferem substancialmente? Por exemplo, a ordem perceptiva da presença produz como sentidos, predominantemente, sensações, ideias e emoções que se articulam fisicamente e podem ser percepcionadas pelos outros como reacções fisiológicas, afectivas, energéticas e motoras? E dentro da ordem perceptiva da representação, surgem predominantemente pensamentos, ideias e emoções que se articulam internamente, mas sem força bastante para arrebatar o espectador, que mantém, por isso, uma certa distância do objecto da percepção? Os espectáculos a que me tenho referido deixam supor esta conclusão. Parece, pois, plausível interpretar os sentidos produzidos no primeiro caso como constituintes de uma realidade, e os que se produzem no segundo caso como sentidos que constroem um mundo fictício ou uma esfera simbólica. No entanto, sabemos, através da história do teatro, que, sobretudo nos séculos XVII e XVIII, este tipo de sentidos gerava fortes emoções. No que respeita a esta problemática, não se podem pois retirar conclusões universalmente válidas. Porém, se nos cingirmos simplesmente aos espectáculos examinados até agora, tal conclusão parece perfeitamente admissível.

Cada uma das duas ordens produz sentidos segundo princípios próprios, que se tornam dominantes quando uma delas se estabiliza. Na ordem da representação, por exemplo, o que se percepciona é elaborado tendo em conta a personagem, um certo universo fictício ou uma certa ordem simbólica. O processo de percepção é claramente guiado pelo objectivo de criar uma personagem. Os elementos percepcionados que não podem ser considerados válidos para a constituição da personagem são ignorados na produção de sentidos que se segue. Os sentidos gerados que criam a personagem afectam a dinâmica do processo perceptivo: o sujeito percipiente em causa selecciona apenas os elementos importantes em vista da personagem. O processo tem, pois, um propósito e é, pelo menos em certa medida, previsível.

Esta é a ordem da percepção a que aspiravam os teóricos do século XVIII. Contudo, como eles próprios se deram conta, não é possível estabilizar a ordem da percepção deste modo. Num certo ponto, a percepção muda, a ordem da representação é perturbada, ainda que temporariamente, e cria-se outra: a ordem da presença.

Na ordem perceptiva da presença, os princípios são completamente diferentes. O sentido do ser fenoménico do corpo ou da coisa percepcionados gera, por seu lado, uma cadeia de sentidos que se associam entre si e não estão necessariamente relacionados com o que se percepciona. Se a ordem da presença se estabiliza, o processo da percepção e da produção de sentido ocorre de modo completamente imprevisível – e, podemos dizê-lo, «caótico». Deixa de ser possível prever quais os sentidos produzidos por associação; deixa-se de saber para que elementos teatrais a percepção os orientará, e quais. Neste caso, a estabilidade da ordem rege-se por um grau extremo de imprevisibilidade.[13] Sob este ponto de vista, o processo perceptivo desenrola-se como um processo emergente. A ordem da presença, a auto-referencialidade, produz os sentidos apenas como emergências de que o sujeito percipiente não pode dispor livremente.

A multi-estabilidade perceptiva, que provoca a mudança de direcção da percepção de uma ordem para a outra, providencia para que nenhuma das duas ordens se estabeleça duradouramente. A dinâmica do processo perceptivo toma uma nova direcção sempre que ocorre uma mudança, sempre que se verifique instabilidade. O processo perceptivo perde, assim, o carácter casual, assumindo uma orientação precisa, ou, pelo contrário, deixa de ter um propósito e começa a desviar-se. Cada viragem conduz, com grande probabilidade, a um conteúdo perceptivo diferente, que contribui para a estabilização da nova ordem estabelecida e ajuda a criar novos sentidos.

Ao mesmo tempo, a mudança de direcção, tal como a descrevemos antes, dirige a atenção do sujeito percipiente para o processo perceptivo e para a sua dinâmica. O percipiente começa, assim, a percepcionar-se como percipiente que cria sentidos capazes, por sua vez, de produzir outros, que interferem na dinâmica do processo perceptivo.

Quanto maior a frequência da mudança perceptiva entre a ordem da presença e a ordem da representação, e entre processos predominantemente «casuais» e processos predominantemente imbuídos de um propósito, tanto

maior será o grau de imprevisibilidade e tanto maior será a atenção que o percipiente prestará ao processo perceptivo enquanto tal. O sujeito vai-se tornando cada vez mais consciente de que os sentidos não lhe são transmitidos, que é ele próprio quem os produz, e que poderia ter produzido outros, diferentes, se a mudança de uma ordem para a outra, por exemplo, tivesse ocorrido mais tarde, ou sido menos frequente.

Se é certo que os processos perceptivos geradores de sentido devem ser considerados subjectivos, eles não são, contudo, solipsísticos. Pelo contrário, eles tomam parte activa na autopoiese do circuito retroactivo. Com efeito, eles comunicam-se aos actores e aos espectadores, seja no caso em que se articulam fisicamente de modo visível – como, por exemplo, certas emoções e certos sentimentos –, seja no caso em que dele resultam acções perceptíveis. É, pois, inegável que produzem um efeito. Mas de que modo se constitui a relação entre sentido e efeito, elementos que os representantes das vanguardas históricas consideravam e postulavam como inconciliáveis?

3. SENTIDO E EFEITO

Os vanguardistas indicavam dois métodos para alcançar os efeitos desejados: os choques e outras emoções e acções empolgantes. No que se refere ao primeiro tipo de efeitos, os representantes das vanguardas davam continuidade a uma longa e venerável tradição, ainda que raramente o admitissem. Desde a *Poética* de Aristóteles até ao fim da estética do efeito, nos finais do século XVIII, a excitação das paixões, dos sentimentos, dos afectos e das emoções representava o efeito postulado para o espectáculo teatral. Era sobre esse efeito emocional que se baseava o seu valor ou o seu perigo. Supunha-se que a representação das paixões pelos actores – isto é, o modo específico de as significar – suscitava paixões no espectador, ainda que não necessariamente idênticas às representadas e até, muitas vezes, completamente diferentes. Neste caso, o sentido encontrava-se ao serviço do efeito. Partia-se da ideia de que os sentidos só podiam suscitar no espectador os efeitos desejados quando lhe eram transmitidos de um modo específico, prescrito pelas regras da arte dramática. Considerava-se que a possibilidade de reconhecer de imediato e com exactidão as emoções representadas era a condição mais importante para estimular emoções. Baseavam-se nesta condição não só o código gestual do teatro barroco, tal como foi descrito pelo padre Franciscus Lang na sua *Dissertatio de actione scenica* (1727), mas também o código de uma arte dramática «natural», cujo estado de desenvolvimento Johann Jakob Engel resumiu na sua *Mimik* (1784-85).[14] A transmissão precisa de um sentido específico era, pois, entendida como condição da possibilidade de uma efectiva estimulação de afectos no espectador.

Em contrapartida, os representantes das vanguardas históricas, que atacavam a estética representativa do teatro psico-realista do século XIX e proclamavam uma nova estética do efeito, concebiam o sentido, por um lado, como um fenómeno puramente intelectual, capaz de activar processos racionais mas não emoções, e, por outro, como mensagem na qual se formulava uma determinada ideologia – a ideologia burguesa –, que eles rejeitavam. Consideravam que, entre os efeitos que não podiam ser suscitados por este tipo de sentidos, estavam fortes reacções físicas de que os outros podiam ter percepção, como as que Marinetti descreve e reclama no *Teatro di Varietà*. Tais reacções, segundo os vanguardistas, só podiam ser produzidas por intermédio de acções de ataque ao corpo do espectador e a que era estranho qualquer sentido do tipo do acima mencionado.

Conceber sentido e efeito como opostos ou como condições recíprocas depende, antes de mais, da concepção de base de «sentido» e de «efeito», bem como das teorias psicológicas de que se parta. A problemática da relação entre um e o outro só pode, pois, ser discutida no contexto dos pressupostos adoptados.

Classifiquei sensações e emoções como sentidos, porquanto defini os sentidos em geral como estados de consciência.[15] No que respeita às sensações e às emoções, trata-se, pois, de sentidos que se articulam fisicamente e que só se tornam conscientes através dessa articulação. Significa isto que articulações físicas como suster a respiração, ter suores frios ou ficar com pele de galinha não devem ser vistas como sintomas ou sinais que remeteriam para uma emoção localizada em qualquer outra parte – no «íntimo» de alguém, na sua alma – e que apenas se exprimem ao nível físico, como supunham os teóricos do século XVIII. Eu parto do princípio de que as emoções são produzidas fisicamente, e apenas podem tornar-se conscientes enquanto articulações físicas. As emoções são, pois, sentidos perceptíveis por outros em virtude das articulações físicas, e podem, como tal, transmitir-se aos outros sem serem «traduzidas» em palavras.

Para melhor esclarecer a relação entre sentido e efeito, parece-me profícuo que nos concentremos, primeiro, num determinado tipo de sentidos, a saber: as emoções. Com efeito, na medida em que se articulam fisicamente de modo visível, elas podem também ser registadas pelos outros e, assim, repercutirem-se na autopoiese do circuito retroactivo. Se por efeito entendermos uma interferência no processo de auto-organização do circuito retroactivo, decorre daí que se podem considerar efeitos os sentidos capazes de intervir no circuito retroactivo. A pergunta agora é: como conseguem os sentidos interferir na autopoiese do circuito retroactivo?

No início deste capítulo, mostrou-se que, se definirmos as percepções, enquanto estados de consciência, como sentidos, podemos concluir que os sentidos produzem, em geral, novos sentidos. Num segundo passo da argumentação, fica claro de que modo os novos sentidos afectam a percepção. Quando vai a um espectáculo, o sujeito percipiente não é uma *tabula rasa*, mas um sujeito que durante toda a sua vida produziu uma série de sentidos de que se recorda. Por conseguinte, podemos admitir que a «primeira» percepção tida no espectáculo é resultado dos sentidos produzidos anteriormente, sejam eles puramente subjectivos ou baseados em códigos culturais.

No que se refere às emoções suscitadas durante o espectáculo, resulta que, se a percepção de um elemento teatral gera emoções, pode partir-se do princípio de que elas remetem para sentidos produzidos antes. Como mostra o exemplo sobre as fobias, quem tem fobia de serpentes percepciona uma serpente como algo que lhe causa medo. Neste caso, a fobia é parte integrante do sentido que o objecto, a serpente, assume para o sujeito. Não é a percepção da serpente que gera, em primeiro lugar, o medo. O medo surge, no momento da percepção, porque a fobia já faz parte do sentido atribuído ao objecto percepcionado, a serpente, e constitui o sentido que a percepção produz como tal.

Trata-se, no caso das fobias, de sentidos absolutamente subjectivos, com as suas raízes na história de vida de cada um. No entanto, há certos objectos e processos cuja percepção consegue evocar emoções muito semelhantes e extremamente afectivas num grande número de membros pertencentes a uma mesma cultura. Nos espectáculos até agora considerados, o facto de os elementos teatrais estarem desligados de contextos específicos dados, capazes de influenciar a percepção ao ponto de enfraquecer, ou mesmo neutralizar, a componente emocional do seu significado, cria premissas favoráveis a que a carga emocional eventualmente associada a um elemento teatral se possa repercutir no acto da percepção e evoque uma emoção forte.

São evocadas emoções comparáveis em muitos espectadores quando, por exemplo, um tabu forte é violado, como parece ter acontecido em *Lips of Thomas* ou em *Giulio Cesare*, para citar apenas dois exemplos especialmente marcantes.

Domina, na nossa cultura, uma busca obsessiva da juventude, da magreza e da boa forma física. Os corpos que manifestamente a contrariam são estigmatizados e banidos, tanto quanto possível, da esfera pública. A doença e a morte, na nossa cultura, representam, se não um tabu, seguramente um anátema. Os corpos que nos reportam para elas suscitam rejeição, nojo, horror, medo ou também vergonha. A Societas Raffaello Sanzio, ao pôr em cena corpos destes, sem fundamentar especificamente a sua condição anómala relativamente ao que se exige que seja a normalidade – mediante, por exemplo, as características de um determinado papel –, deixava os espectadores literalmente desarmados diante desses corpos. Os sentidos que, na nossa sociedade e, consequentemente, na maioria dos seus membros, são associados a tais corpos geravam nos sujeitos percipientes as emoções, que se articulavam ao nível físico de modo claramente perceptível. Neste caso, sem dúvida, eram os sentidos culturais partilhados por cada um dos membros de uma cultura que determinavam a percepção e provocavam emoções fortes.

Verificaram-se processos análogos em muitas performances de Abramović, nomeadamente em *Lips of Thomas* e em *Rhythm 0*. Em ambos os casos, infringia-se um pesado tabu. Na nossa cultura, considera-se a vida individual e a sua integridade um bem supremo. Aquele que fere o corpo de outrem, ameaça a sua vida ou o mata torna-se culpado do mais grave crime que se possa imaginar – um crime que só pode ser punido com a pena máxima e a exclusão da sociedade. Mas quem se fere a si próprio ou tenta matar-se também se coloca à margem da sociedade; é considerado doente, passa a estar sob vigilância e é impedido de fazer mal a si próprio. Estes dois tipos de pessoas são afastadas da sociedade e postas fora do alcance da vista e do contacto com os outros. A violência contra si próprio e contra os outros é, na nossa sociedade, um tabu muito forte.

Enquanto a violência sobre os outros membros da própria comunidade se afigura um tabu em todos os tipos de sociedade – facto para o qual Girard, sobretudo, chama a atenção na sua teoria do sacrifício –, a violência contra si próprio, na cultura cristã, não era algo que fosse rejeitado em geral, em especial nos casos em que era exercida como uma imitação do sacrifício de Cristo – era o caso, por exemplo, da autoflagelação praticada por monges e freiras a partir do século XI, ou o dos movimentos de massa de flageladores surgidos por volta do século XVI. Para a sociedade de hoje, também estas práticas constituem um tabu. No que respeita aos tabus, verifica-se que, para os membros da sociedade em causa, eles têm uma forte carga afectiva e de ambivalência. Em regra, o desejo de os quebrar é tão forte como o de ver ser marginalizado da sociedade e severamente castigado quem os infrinja.

Em *Lips of Thomas* e *Rhythm 0*, Marina Abramović infringiu ambos os tabus. Os espectadores aparentavam experienciar emoções muito intensas ao testemunharem o modo como a artista, em *Lips of Thomas*, se feria, gravando a estrela de cinco pontas na pele, chicoteando as costas e estendendo-se em cima da cruz de blocos de gelo, ou como, em *Rhythm 0*, outros a feriam, torturavam, atormentavam, violentavam. Essas emoções não surgiam como um reflexo psicológico, semelhante ao de se fechar os olhos quando um corpo estranho lhes toca, ou à dor física provocada por determinados ruídos. Eram produzidas, sobretudo, porque já antes do espectáculo os espectadores conotavam o exercício da violência sobre si próprio e sobre os outros com emoções intensas, atribuindo-lhes o respectivo sentido.

Eram estes sentidos adquiridos anteriormente que intervinham na dinâmica do processo de percepção: no acto de percepção, produziam-se sentidos que se articulavam fisicamente em forma de emoções fortes. Por um lado, tais emoções demonstram claramente que não se pode entender os sentidos apenas como fenómenos «mentais», para cuja explicação é necessário recorrer a uma teoria dos dois mundos. Em conformidade com o conceito de ser humano como *embodied mind*, consideram-se os sentidos como encarnados, como algo que se articula fisicamente, ainda que de maneira nem sempre perceptível pelos outros. No exemplo das emoções que se articulam fisicamente, fica também claro em que medida os sentidos produzidos pelo espectador agem na autopoiese do circuito retroactivo e em que medida os sentidos geram efeitos. Com efeito, as articulações físicas vistas, ouvidas, cheiradas ou simplesmente experienciadas por outros espectadores, ou também pelos actores, podem evocar em quem as percepciona padrões comportamentais e acções que são, por sua vez, perceptíveis, e assim por diante.

As emoções conseguem, além disso, intervir de outro modo na autopoiese do circuito retroactivo. Como mostraram, de modo convincente, os trabalhos de investigação mais recentes, as nossas acções só raramente são desencadeadas por reflexões calmas, convicções ou princípios fundamentais acerca da natureza do mundo. Pelo contrário, são sobretudo as emoções que fornecem a motivação que decisivamente nos impele a agir.[16]

Como observámos nas performances de Marina Abramović, as emoções produzidas durante a percepção

incitavam à acção. Em *Lips of Thomas*, os espectadores aproximavam-se da artista enregelada sobre os blocos de gelo, tiravam-na de lá e levavam-na dali para fora. Em *Rhythm 0*, alguns dos espectadores impediam outros de continuarem a torturar a artista. Mas mesmo nos casos em que as emoções dos espectadores não punham fim ao espectáculo, elas agiam sobre a autopoiese do circuito de retroactivo. Quando, nas encenações de Schleef, por exemplo, os espectadores abandonavam a sala, fazendo comentários em voz alta e batendo com as portas, eles estavam a imprimir uma outra orientação ao circuito retroactivo. Como se mostrou no terceiro capítulo, isto é válido para toda e qualquer acção mediante a qual se verifique uma inversão de papéis entre actores e espectadores. No âmbito da reflexão acerca da semioticidade dos espectáculos, o que interessa é a questão de saber em que medida acções deste tipo são desencadeadas por significados. Como ficou demonstrado com o exemplo das emoções, são os sentidos que fornecem os impulsos para as acções. Se estes impulsos forem reprimidos – e as emoções que deles resultam não encontrarem articulação física perceptível –, os sentidos deixam de ser importantes para a autopoiese do circuito retroactivo. Se, pelo contrário, seguirem esses impulsos, o prosseguimento do espectáculo é co-determinado, no essencial, pelos sentidos produzidos pelos espectadores. Apesar de cada espectador produzir sentidos para si e em função de condições subjectivas, no que se refere à produção de sentido, é válido, em geral, o mesmo que para a autopoiese do circuito retroactivo: cada um determina esta produção e é determinado por ela, sem que nenhum a controle plenamente.

O efeito não pode, pois, ser concebido de modo unilateral, como acontecia quer com a «velha» estética do efeito (válida até ao final do século XVIII), quer com a «nova» (vanguardas históricas). Nestes casos, para uns, eram os sentidos transmitidos pelo espectáculo que desencadeavam nos espectadores determinados efeitos, como pena e terror, admiração, horror e compaixão; para os outros, eram os «ataques» físicos a que os espectadores eram submetidos que deviam incitá-los a agir, ou serem portadores de uma transformação. Eram os actores quem, em cena ou nos bastidores, utilizava determinados meios para obter certos efeitos.

A partir dos anos 60 do século passado, o efeito passa a ser concebido como um processo recíproco. Os actores fazem surgir uma coisa que os espectadores percepcionam como uma coisa. Os sentidos produzidos no acto da percepção ou na sua sequência podem, articulando-se fisicamente de modo perceptível, actuar sobre os outros espectadores e sobre os actores e assim por diante até ao fim do espectáculo. São, pois, os sentidos produzidos pelo espectador que estão em condições de intervir na autopoiese do circuito retroactivo e de produzir efeitos.

Não só aqui – embora aqui seja especialmente evidente – se vê que a semioticidade do espectáculo não pode ser captada adequadamente se posta em oposição ou, pior, em contradição com a sua performatividade, e sim, tão-só, se considerada no âmbito de uma estética do performativo. A emergência de sentido revela-se de particular importância neste contexto. O processo de produção de sentidos ao longo do espectáculo apresenta um conjunto de significativas semelhanças com o circuito de retroacção autopoiético. Quem participa num espectáculo não só o co-determina, como é determinado por ele; o mesmo acontece também ao sujeito no seu processo de produção de sentido. Ele determina sempre esta produção quando, por exemplo, segue a ordem da representação e, deliberadamente, selecciona as percepções e produz os sentidos correspondentes. Pelo contrário, ele deixa-se determinar pelos sentidos quando se entrega às associações, sensações, ideias e pensamentos que subitamente afloram à sua consciência sem que ele o consiga impedir. No processo de produção de sentido, o sujeito experiencia-se a si próprio activa e passivamente – nem como sujeito completamente autónomo, nem totalmente à mercê de forças imperscrutáveis. Esta oposição deixou de convencer.

Chegados a este ponto, irrompe uma pergunta irrefutável, que tem estado à espreita desde o início do presente capítulo: este sujeito é um sujeito hermenêutico, isto é, um sujeito que gera sentidos para perceber o espectáculo, independentemente do facto de conseguir realmente percebê-lo, ou de, no decorrer do processo, concluir que qualquer tentativa para o perceber está condenada ao fracasso? Para responder a esta pergunta, temos de reexaminar os processos de produção de sentido de que me ocupei neste capítulo, a fim de compreender se podem ser incorporados no paradigma de uma estética hermenêutica.[17]

4. É POSSÍVEL COMPREENDER OS ESPECTÁCULOS?

No que se refere aos processos de produção de sentido nos espectáculos – e não apenas a partir dos anos 60 do século passado –, o espectador não está distanciado, antes está envolvido neles como participante. Mesmo quando se distancia «interiormente», recostado na cadeira, entediado, ou até de olhos fechados, ou quando manifesta o seu distanciamento tecendo comentários trocistas em voz alta, ele continua a participar, intervindo na autopoiese do circuito retroactivo. Enquanto permanecer naquele espaço, ele não pode deixar de participar. A distância que lhe é possível manter quando observa um quadro ou ouve ler uma poesia, neste caso, está-lhe vedada.

O espectador não pode, em nenhum momento do espectáculo, captá-lo como um todo, como uma imagem, e relacionar cada um dos elementos teatrais que são objecto da sua percepção com esse todo. Não pode sequer saltar ou reler páginas. Consegue tão-só associar os novos elementos que vão emergindo com os que já apareceram e ainda estão presentes na memória. O mesmo sucede quando vai ver a mesma encenação várias vezes. Dado que cada espectáculo se constitui de modo sempre novo e diferente através da autopoiese do circuito retroactivo, ele nunca assiste ao mesmo espectáculo, ainda que se trate da mesma encenação. Sob este ponto de vista, afigura-se de novo necessário estabelecer a diferença entre espectáculo e encenação. No entanto, a condição mais importante a que o espectador é sujeito ao produzir sentido no espectáculo consiste no facto peculiar de ele próprio participar na criação do processo que quer compreender.

Esta condição só deixa de funcionar com o fim do espectáculo. Então, o espectador pode tentar, retrospectivamente, relacionar cada pormenor que percepcionou e de que se lembre com o todo, ligar tudo ao todo e procurar, deste modo, compreender o espectáculo – ou fracassar nesta sua tentativa. Mas esta tentativa *a posteriori* já não faz parte do processo estético, que, de facto, termina com o espectáculo; ela não pode ser integrada na efectiva experiência estética, só possível durante o espectáculo, mas tão-só servir como pré-requisito para outra experiência estética num espectáculo posterior. Logo, a questão que se põe é a de compreender se os processos de produção de sentido descritos neste capítulo podem ser considerados e explicados como processos hermenêuticos.

O que há para compreender, por exemplo, na oscilação entre «símbolo» e «alegoria»? Que processos interpretativos ocorrem aqui? A percepção de um objecto (ou de um corpo, de um movimento, de uma coisa, de uma cor, de um som) como aquilo que se manifesta no acto de percepção produz uma curiosa «fusão» do objecto percepcionado com o sujeito percipiente, a qual, no entanto, não deve ser confundida com a fusão de horizontes de Gadamer. O olhar do sujeito percipiente palpa o objecto, para usar a terminologia de Merleau-Ponty, toca-o, ou então verifica-se um contacto físico entre um corpo e o outro, como nos espectáculos de Felix Ruckert. No acto de percepção, sons, luzes e cheiros penetram no corpo do sujeito percipiente, agindo sobre ele e transformando-o. Podemos então afirmar que o sujeito percipiente compreende a expansão no espaço da coisa que observa, os cheiros que respira, os sons que ressoam na sua caixa torácica, a luz ofuscante que o encandeia? Dificilmente. Ele experiencia-os, sobretudo, no seu ser fenoménico, que, para ele, ocorre no acto da percepção.[18] O espectador é tocado ao nível físico pela sua percepção, isto é, pelo que é percepcionado. Não o «compreende». Tal não depende apenas do facto, que a teoria estética não se cansa de acentuar, de toda a compreensão encontrar o seu limite, ou ser mesmo posta em causa, sempre que a materialidade surge em primeiro plano, como neste caso, e prender a atenção do sujeito percipiente.[19] O principal motivo reside no facto de, neste caso, materialidade, significante e significado coincidirem e, como tal, excluírem toda e qualquer possibilidade de «descodificação» do sentido. O significado não pode ser separado da materialidade, nem entendido como um conceito; pelo contrário, ele coincide com o aparecimento material do objecto.

As muitas e variadas associações que a percepção do objecto desencadeia no sujeito percipiente devem ser entendidas como uma reacção de resposta. Elas respondem ao desafio posto pelo aparecimento do objecto, e não tanto a uma tentativa de o compreender. O sujeito em que tais associações emergem pode, em todo o caso, procurar compreender por que razão essas associações, e não outras, surgem naquele preciso momento. Neste sentido, é perfeitamente plausível que o espectador em causa ligue determinadas associações a uma compreensão de si hermenêutica e se esforce por descobrir o papel daquele objecto no desenvolvimento da sua identidade e na sua história pessoal.

A percepção não conduz, pois, à tentativa de compreender o espectáculo teatral, mas à tentativa de compreender-se a si mesmo e à própria vida.[20] Todavia, muito provavelmente, tal tentativa é rapidamente interrompida, porquanto aparecem novos objectos no espaço que são percepcionados – ainda que, inicialmente, talvez apenas ao nível subliminar –, chamando sobre si a atenção do espectador que reflecte sobre si mesmo e sobre a própria vida.

Não se pode, pois, qualificar os processos de significação que se realizam na oscilação entre «símbolo» e «alegoria», entre auto-referencialidade e associação, como processos hermenêuticos, cujo fim é a compreensão do espectáculo. Pelo contrário, eles surgem como processos que, como já foi explicado, se inserem na autopoiese do circuito retroactivo, fazendo assim parte da construção do espectáculo.

De natureza completamente diversa são os problemas suscitados pelo fenómeno da multi-estabilidade perceptiva, o súbito e inesperado salto da percepção da ordem da representação para a ordem da presença e vice-versa. É certo que se pode assumir que, enquanto segue a ordem da representação, o sujeito percipiente produz sentidos com os quais executa processos hermenêuticos. Quando, com os sentidos produzidos, ele constitui uma personagem, criando um universo fictício ou uma ordem simbólica, podemos descrever tal processo, com algumas limitações, como uma tentativa de compreender a personagem em causa, o universo fictício em que se move e a ordem simbólica. Uma vez que lhe é vedada a visão do todo, ele pode, enquanto constitui a personagem, compreendê-la apenas no que dela conseguiu constituir até àquele momento. Esta sua compreensão provisória funciona sempre como uma hipótese que o guia na constituição que vai fazendo da personagem ao longo de todo o espectáculo. Se o actor enveredar por processos de encarnação que contradigam a hipótese provisória do espectador, esta é reformulada. A partir deste momento, a reconstrução da personagem referir-se-á à nova hipótese, e assim por diante até ao fim do espectáculo.[21] O mesmo é válido para a construção do universo fictício e da ordem simbólica. Até certo ponto, podemos falar de processos hermenêuticos que são parte da experiência estética e a co-constituem.

A minha descrição destes processos, no entanto, descurou um aspecto importante, a saber: os saltos perceptivos da ordem da representação para a ordem da presença. Subitamente, a percepção dá um salto da ordem da representação para a ordem da presença. O elemento teatral que emerge é captado no seu ser fenoménico e toca fisicamente o sujeito percipiente. De repente, o processo de constituição da personagem, do universo fictício e da ordem simbólica é interrompido. Em vez dele, dá-se a «fusão» do sujeito percipiente com o objecto percepcionado, da qual resulta o abandono do sujeito ao caudal de associações que emergem nele ou, também, a uma reflexão sobre a sua própria história pessoal. Quando, em qualquer outro momento do espectáculo, a percepção executar um novo salto para a ordem da representação, o sujeito percipiente já não será capaz de retomar a constituição da personagem no ponto em que a deixara. *Nolens volens*, ele terá de recomeçar a partir de um ponto qualquer de que se recorde, pelo que a tentativa de realizar a produção de sentido como um processo hermenêutico revela-se uma verdadeira tarefa de Sísifo.

O salto ocorre e lança o sujeito percipiente num estado de instabilidade. A experiência estética fica assim marcada pela experiência da instabilidade, pela experiência de se encontrar «betwixt and between» entre duas ordens de percepção, sem poder determinar intencionalmente a estabilização permanente de uma nem de outra. O sujeito percipiente pode modificar esta experiência mediante uma reflexão sobre o estado de instabilidade e sobre a experiência de liminaridade que dela resulta, antes de ser de novo atraído e tocado fisicamente por um fenómeno que surja no espaço. Os processos hermenêuticos que ele, em linhas gerais, consegue realizar sempre que a sua percepção acompanha a ordem da representação permanecem, pois, marginais à experiência estética. O que determina a experiência estética é não tanto a tentativa de compreender, quanto a vivência de estar «entre», da liminaridade, da instabilidade, do carácter não disposicional do que acontece. Neste contexto, deve-se também entrar em linha de conta com a disposição do espectador. Quando a tentativa de compreender é vivida como uma experiência frustrante, a instabilidade é experienciada como uma crise.

O carácter específico da experiência estética revela-se também se examinarmos os sentimentos que podem surgir durante e através do acto de percepção. Eles constituem sentidos que, como já vimos, muitas vezes intervêm – e até, em parte, de modo decisivo – na autopoiese do circuito retroactivo, seja por se articularem de maneira perceptível para os outros, seja por constituírem um estímulo para a acção ou acabarem por provocá-la. Expliquei isto a propósito do caso, que dei como exemplo, dos sentimentos que nascem durante a percepção de actos, comportamentos e modos de se apresentar que infringem um tabu. O espectador vive a violação de um tabu como um momento de crise. Como foi descrito no início do primeiro capítulo, de repente, como no caso de *Lips of Thomas*, o espectador encontra-se numa situação em que as normas, as regras, as molduras de referência e as certezas válidas até então são anuladas. Até esse momento, ele partira do pressuposto de que o seu papel, no teatro ou numa galeria de arte, consistia em ver e em observar, mesmo quando uma das personagens em cena (por exemplo, Otelo) se dispõe a matar outra (no caso, Desdémona). Ele tem a certeza de que o homicídio é «fictício», e que nada acontecerá à actriz que desempenha o papel de Desdémona, do mesmo modo que nada acontecerá ao actor que faz o papel de Otelo quando este morre, e que ambos regressarão ao palco no final do espectáculo para receberem os aplausos e agradecerem ao público. No dia-a-dia, pelo contrário, vigora a regra segundo a qual se deve intervir de imediato quando alguém ameaça fazer mal a si próprio ou aos outros – a menos que, ao fazê-lo, se ponha em risco a própria vida.

Qual das regras devia o espectador adoptar na performance de Abramović? Era manifesto que a artista estava a submeter-se voluntariamente a uma tortura, mostrando-se determinada em levá-la por diante. Se o tivesse feito num lugar público, o espectador decerto não teria hesitado em intervir de imediato. Neste caso, porém, não exigia o respeito pela arte que se deixasse a artista levar até ao fim o que parecia ser o seu plano e a sua intenção? Não se estaria a correr o risco, intervindo, de lhe destruir a «obra»? Por outro lado, era conciliável com as leis do homem ficar a vê-la, tranquilamente, infligir sofrimento a si própria? Seria intenção de Abramović pressionar o público a assumir o papel de *voyeur*? Ou, pelo contrário, quereria ela pô-lo à prova? Quereria descobrir até quando tinha de continuar a autoflagelar-se para que os espectadores se dispusessem a pôr fim ao seu martírio? Quais as regras que vigoravam neste caso?

A situação criada pela artista ao violar o tabu lançou o espectador numa condição radical de «betwixt and between» e, neste sentido, precipitou-o numa crise. Aparentemente, o espectador não pode vencer uma crise deste tipo fazendo as perguntas acima formuladas, ou procurando compreender, através da reflexão, a situação em que se encontra. Ele reage a ela, sobretudo, com um sentimento que pode ser de tal modo forte que ultrapassa qualquer reflexão e não deixa que se manifeste qualquer tentativa de perceber a situação. Neste caso, a experiência estética é vivida como a experiência de uma crise, que não pode ser dominada com uma reflexão calma e ponderada, ou pura contemplação.

Como pode, então, o espectador sair desta situação de liminaridade – nem que seja para voltar a encontrar-se noutra? O sentimento é, como dissemos, tão forte que pode constituir um impulso para a acção. Se o sujeito que o experimenta decidir não o seguir, fica refém da situação e permanece no limiar, sem utilizar os espaços de liberdade e de acção que lhe permitem enfrentar a crise e instaurar uma nova ordem. Os espectadores que, pelo contrário, decidindo segui-lo, retiram a artista da cruz de gelo criam a tal nova ordem. Esses superam a dicotomia entre o campo da ética e o campo da estética, estabelecendo uma nova relação entre eles. O campo estético deixa de estar desvinculado da acção e acaba por requerê-la. A acção dos espectadores, motivada por um sentimento, redefine a situação e permite superar a crise, ainda que tal implique pôr fim à performance contra a vontade da artista, cujas intenções eles desconheciam até àquele momento. Neste caso, não é a reflexão sobre a situação nem a tentativa de a compreender que levam à solução da crise – talvez abrindo simultaneamente outra –, mas uma acção que nasce do impulso produzido por um sentimento. Os processos hermenêuticos não tiveram, pois, qualquer participação.

Os processos de produção de significado que descrevi neste capítulo não são, na sua maioria, executados como processos hermenêuticos. É evidente que, neles, não se trata de compreender o espectáculo, mas de tornar certas experiências possíveis. Sem dúvida que os processos hermenêuticos podem ser incorporados, pelo menos em parte, na experiência estética, mas, internamente, permanecem marginais. Os espectáculos a que fiz referência até agora não pretendiam ser compreendidos, e sim ser experienciados, não podendo, por isso, estar subordinados ao paradigma de uma estética hermenêutica.

Só depois de o espectáculo terminar, podem iniciar-se os esforços para, retrospectivamente, o compreender. Tais esforços, contudo, estão fora da experiência estética: não estão à altura de a co-constituir. Enquanto tentativas de

compreender o espectáculo retrospectivamente, eles põem o sujeito que as empreende perante problemas de outra natureza, dois dos quais especialmente sérios. O primeiro reside no facto de essas tentativas estarem dependentes da lembrança, da memória. Quem quiser compreender um espectáculo *a posteriori* tem de lembrar-se do que viu. O segundo resulta, sobretudo, do facto de um tal processo se desenrolar ao nível da linguagem, enquanto os sentidos produzidos durante o espectáculo são, numa grande parte, não verbais. Quem quiser compreender o espectáculo *a posteriori* deve, pois, traduzir em palavras os sentidos não verbais de que ainda se recorda – o que o/a põe perante uma dificuldade insuperável.

Para a compreensão retrospectiva de um espectáculo são relevantes, acima de tudo, a memória episódica e a memória semântica.[22] A memória episódica permite-me recordar os pormenores do espaço cénico, a posição dos actores em cena, os seus movimentos no momento em que se inicia a música, bem como a melodia e o ritmo desta, o modo como a iluminação, ao incidir sobre eles, lhes imprime progressivamente uma cor azul, a correspondência ou a fractura entre o ritmo da fala e o ritmo dos movimentos, e não só. A memória episódica é, pois, aquela que permite recordar os inúmeros fenómenos concretos que se manifestaram durante o espectáculo.

A memória semântica, em contrapartida, recorda todos os sentidos linguísticos – ou seja, quer as palavras pronunciadas durante o espectáculo, quer os meus pensamentos e interpretações durante o seu desenrolar. Disto fazem também parte as traduções efectuadas no decorrer do espectáculo, como a identificação de uma determinada cor como sendo o vermelho, de um movimento como sendo brusco, de uma atmosfera como sendo inquietante. A memória episódica, pelo contrário, recorda a tonalidade do vermelho, a execução específica de um movimento e a emoção muito particular de que tive consciência no momento em que entrei naquele espaço, ou ainda o espaço concreto, com todos os seus pormenores, que parecia irradiar esta atmosfera. Em geral, a memória semântica e a memória episódica interagem e apoiam-se mutuamente. Assim, por exemplo, as recordações ligadas ao decurso da acção e aos sentidos linguísticos constituídos durante o seu desenrolar estimulam a memória episódica e trazem à lembrança os acontecimentos concretos e os respectivos pormenores. Uma vez que a maior parte dos espectáculos a que me referi não seguem a lógica de um enredo nem nenhum outro tipo de nexo causal, a memória episódica tem um peso particular na tentativa de os compreender retroactivamente. Para os fenómenos singulares e isolados do espectáculo objecto da recordação, podem então procurar-se novas conexões, e criar-se novas relações que os ponham num contexto totalmente novo.

Porém, persiste um outro problema a ter em consideração. A investigação científica sobre a memória realizada nos últimos anos veio confirmar a convicção generalizada de que, sob múltiplos aspectos, a nossa memória «não é confiável». Ela não funciona como um armazém onde são depositados e fielmente conservados todos os fragmentos do nosso passado, antes reconstrói de modo diverso, segundo a situação e o contexto, esse passado. E não só: é mesmo capaz de criar recordações vívidas, mas não exactas, de acontecimentos que nunca se deram.[23] Além disso, não raro, ela recusa-se a trazer à lembrança certas recordações – um «defeito» que é impossível evitar, nem mesmo voltando a ver a encenação. De facto, por um lado, cada vez que revir a encenação, o espectador percepcionará fenómenos que até então lhe tinham escapado e que vai ter de recordar. Por outro, a recordação da primeira vez conflui na percepção da segunda, modificando-a. O que é percepcionado age, pois, no espectador de maneira diferente relativamente à primeira vez. Por último, mas não menos importante, trata-se, em cada uma das vezes, de um espectáculo novo e diferente, ou seja, em princípio, o que depois tiver de ser recordado poderá ser percepcionado de maneira sempre diferente.[24]

A primeira condição para uma compreensão *a posteriori*, o recurso às próprias recordações, revela-se, assim, problemática, se bem que o que está em jogo não possa ser uma compreensão «certa» ou «errada». Quanto à segunda condição, o processo de verbalização, não difere muito. Como já tivemos ocasião de ver por várias vezes, muitos dos sentidos que o sujeito percipiente produz durante o espectáculo, e que depois recorda em parte, não podem equiparar-se a sentidos linguísticos. Só muito dificilmente é possível «traduzir» para linguagem representações não verbais, imagens, fantasias e lembranças ou estados de espírito, emoções e sentimentos, que se articulam ao nível físico e se tornam conscientes nesta sua específica articulação física. Com efeito, os signos da linguagem possuem sempre uma certa abstracção que os torna capazes de criar relações e de contextualizar. Os corpos, as coisas, os sons, as luzes concretamente percepcionados, pelo contrário, são privados do seu ser fenoménico individual, como o que se manifesta no acto da percepção, sempre que procuro, *a posteriori*, reportá-los a um conceito, mesmo quando tal acontece durante o espectáculo. Nem a mais precisa das descrições linguísticas o consegue. Ela conseguirá tão-só accionar processos imaginativos que, de um modo imprevisível, divergem sempre do objecto percepcionado que é descrito. O que é recordado através da memória episódica só de modo muito limitado é acessível à descrição linguística. Em contrapartida, o que é recordado graças à memória semântica já está, por assim dizer, estruturado linguisticamente *per se*, podendo, por conseguinte, ser expresso por palavras. Convém, contudo, não descurar que também aqui estão já presentes as deformações impostas pelos próprios limites da linguagem, inclusive em todos aqueles casos em que a memória semântica recorda conceitos e descrições decorrentes de processos de tradução ocorridos durante o espectáculo.

Qualquer tentativa de compreender deverá, pois, procurar superar os limites que lhe são impostos pela linguagem, sem que tal alguma vez possa ser alcançado, de facto. A linguagem, enquanto *medium* especial, dispõe de uma materialidade específica própria e, enquanto sistema semiótico particular, rege-se por regras específicas próprias. Se estas forem seguidas na descrição, o processo de escrita torna-se autónomo; ele desenvolve uma dinâmica que o pode levar a aproximar-se das percepções objecto da recordação, mas afasta-o obrigatoriamente delas. Toda e qualquer descrição linguística, toda e qualquer interpretação, em suma, toda e qualquer tentativa de compreender um espectáculo retrospectivamente conduz à produção de um texto que obedece a regras próprias, torna-se autónomo no decurso do processo criativo e, deste modo, afasta-se cada vez mais do ponto de partida, da recordação do espectáculo. A tentativa de compreender o espectáculo *a posteriori* produz, assim, um texto independente que, por sua vez, exige um acto de compreensão.[25] O espectáculo, em contrapartida, não pode ser compreendido deste modo, nem mesmo *a posteriori*.

NOTAS

1 F. T. Marinetti, *Das Varietétheater*, p. 175. Na tradução alemã, refere-se erradamente «loucura psíquica» em vez de «loucura física».

2 Cit. segundo V. V. Ivanov, *Einführung in die allgemeine Problematik der Semiotik*, Tübingen, Narr, 1985, p. 248.

3 Cf. Gerhard Roth, *Fühlen, Denken, Handeln. Wie das Gehirn unser Verhalten steuert*, Frankfurt, Suhrkamp, 2001, pp. 217-8.

4 Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Rolf Tiedemann (org.), Frankfurt, 1972, p. 182 [*Origem do Drama Trágico Alemão*, trad. João Barrento, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004].

5 Cit. por Walter Benjamin, *Ursprung…*, *op. cit.*, p. 340.

6 Walter Benjamin, *Ursprung…*, *op. cit.*, p. 182.

7 *Ibid.*

8 *Ibid.*, p. 193.

9 *Ibid.*, pp. 204-5.

10 Para uma comparação pormenorizada com a teoria da arte de Benjamin, cf. Erika Fischer-Lichte, *Bedeutung – Probleme einer semiotischen Hermeneutik und Ästhetik*, Munique, Beck, 1979, sobretudo as pp. 180-206; *id.*, «Die Allegorie als Paradigma einer Ästhetik der Avantgarde. Eine semiotischen *re-lecture* von Walter Benjamins "Ursprung des deutschen Trauerspiels"», em *id.*, *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*, Tübingen-Basileia, Francke, 2001, pp. 121-37.

11 *Ibid.*, pp. 263-4.

12 Para uma explicação deste tipo, cf. Michael Stadler, Peter Kruse, «Zur Emergenz psyschicher Qualitäten. Das Psychophysische Problem im Lichte der Selbstorganisationstheorie», em Wolfgang Krohn, Günter Küppers, *Emergenz: Die Entstehung von Ordnung, Organisation und Bedeutung*, Frankfurt, Suhrkamp, 1992, pp. 134-60.

13 Esta problemática tem consequências importantes ao nível da teoria da ciência, as quais devem ser tidas em consideração no que se refere às possibilidades e aos métodos de análise do espectáculo.

14 Cf. Erika Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*, vol. II, «Vom "künstlichen" zum "natürlichen" Zeichen. Theater der Barock und der Aufklärung», Tübingen, Narr, 1983, 3.ª edição, 1985.

15 Cf. as minhas considerações na secção 1 do presente capítulo. Desta acepção de sentido decorrem importantes consequências para a semiótica que não podem ser examinadas em pormenor neste contexto.

16 Cf., entre outros, Luc Ciompi, *Die emotionalen Grundlagen des Denkens. Entwurf einer fraktalen Affektlogik*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2.ª edição, 1999; António R. Damásio, *Ich fühle, also bin ich. Die Entschlüsselung des Bewußtseins*, Munique, 2000; Gerhard Roth, *Fühlen, Denken, Handeln*, Frankfurt, Suhrkamp, 2001; Ronald de Sousa, *Die Rationalität des Gefühls*, Frankfurt, Suhrkamp, 1997.

17 No que se refere ao conceito de estética hermenêutica, cf. Erika Fischer-Lichte, *Bedeutung – Probleme einer semiotischen Hermeneutik und Ästhetik*, *op. cit.*

18 O reconhecimento da auto-referencialidade, pelo contrário, pode constituir um acto de compreensão.

19 Acerca desta problemática, cf., entre outros, Jacques Derrida, «Restitutionen», em *id.*, *Die Wahrheit in der Malerei*, Viena, Passagen Verlag, 1992, pp. 301-442; Christoph. Menke, *Die Souveränität der Kunst*, Frankfurt, Athenäum, 1988.

20 Acerca da hermenêutica da compreensão de si, cf., entre outros, Alfred Lorenzer, *Kritik des psychoanalystischen Symbolbegriff*, Frankfurt, Suhrkamp, 1970; *id.*, *Zur Begründung einer materialistischen Sozialisationstheorie*, Frankfurt, Suhrkamp, 1972.

21 Cf., a propósito deste processo, Erika Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*, vol. III, *Die Aufführung als Text*, Tübingen, Gunter Narr, 1983, 4.ª ed., 1999, sobretudo 1.4, «Hermeneutik des theatralischen Textes», pp. 54-68, e 2., «Verfahren der Bedeutungs- und Sinnkonstitution», pp. 69-118.

22 Cf. Daniel L. Schacter, *Wir sind Errinerung. Gedächtnis und Persönlichkeit*, Reinbek, Rowohlt Verlag, 1999. Schacter distingue três tipos de memória: «A memória *episódica*, que permite evocar determinados episódios do nosso passado; a memória *semântica*, a vasta rede de

associações e de conceitos que serve de base ao nosso conhecimento geral do mundo; e a memória *processual*, que nos permite adquirir aptidões e saber como executar as muitas actividades de que dependemos no nosso dia-a-dia» (p. 222). O conceito de memória processual engloba funções mnemónicas que nos permitem aprender novos *patterns* motores, como andar de bicicleta, nadar, dançar, jogar ténis, fazer exercícios no trapézio, etc. Este tipo de memória, também designada memória corpórea, constrói-se mediante a prática repetida e é muito importante para os actores e os performers. No entanto, ela desempenha um papel marginal na tentativa de compreender um espectáculo retrospectivamente – por exemplo, na repetição de um movimento de um actor para o trazer à memória.

23 Cf. *ibid.*

24 Quanto à questão da recordação no que se refere aos espectáculos, cf. também Christel Weiler, «Am Ende/Geschichte. Anmerkungen zur theatralen Historiographie und zur Zeitlichkeit theaterwissenschaftlicher Arbeit», em Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Christel Weiler (org.), *TRANSFORMATIONEN. Theater der neunziger Jahren*, Berlim, Theater der Zeit, 1999, pp. 43-56.

25 Cf. Barbara Gronau, «Zeitfluß und Spur – Kunstbeschreibung in der Theaterwissenschaft zwischen Erinnerung und Imagination», em Haiko Wandhoff (org.), *Ekphrasis. Kunstbeschreibung und virtuelle Räume im medialen Wandel*, Berlim, Gruyter, 2004.

SEXTO CAPÍTULO
O espectáculo como acontecimento

Quando, na viragem do século XIX para o século XX, Peter Behrens e Georg Fuchs proclamavam que o teatro devia transformar-se «de novo» numa festa e, pouco tempo depois, Max Herrmann afirmava ter encontrado o «sentido originário do teatro» no «teatro-festa», constituído pelos seus participantes – actores e espectadores –, todos eles tinham em mente o carácter de acontecimento do espectáculo e viam nisso o fundamento da sua esteticidade específica. Opunham-se, assim, às convicções tradicionais sobre uma estética orientada para a obra, abrindo novas perspectivas ao debate em torno das artes e da estética.

Durante muito tempo, a obra de arte – e, com ela, o seu criador, o grande artista, o génio – ocupou uma posição central nesse debate. A sua produção era frequentemente entendida e descrita – ainda que, mais tarde, apenas metaforicamente – em analogia com a criação do mundo por Deus: do mesmo modo que este criou o mundo como uma obra perfeita e holística, assim o artista produz a própria obra. E do mesmo modo que na obra de Deus se esconde a eterna verdade divina, que se revela a quem a souber ler no livro do mundo, também na obra do artista se oculta a verdade. A quem nela mergulhar e, pacientemente, procurar decifrá-la, será concedido o conhecimento, como prémio pelo seu esforço. O mais tardar, a partir do culto do génio, por volta de finais do século XVIII, o artista surge como um sujeito autónomo, que cria uma obra autónoma, na qual está encerrada a verdade. A assunção de que a obra de arte é o esconderijo da verdade e que, segundo a formulação de Heidegger, «a arte é o pôr-se-em-obra da verdade», é também válida para toda a estética filosófica, de Hegel a Adorno, com a assinalável excepção de Nietzsche. Ela caracteriza a concepção da obra clássica de Gadamer, embora a hermenêutica por ele elaborada não admita, de facto, tal assunção.

Apesar de uma tal exigência de verdade da obra ter sido não apenas relativizada, mas categoricamente rejeitada pela estética estruturalista e pela estética da recepção, isso não afectou a sua posição central no âmbito da reflexão estética. Com efeito, mesmo atribuindo-se ao receptor o papel de co-criador, ou sendo ele concebido como aquele que produz os significados, o sentido da obra, durante o processo de recepção, o ponto de referência para a reflexão estética continua a ser a obra sobre a qual o receptor exerce a sua actividade hermenêutica. Ela é criada como uma «coisa», cujo ser-coisa nunca desaparece; existe como artefacto que, independentemente da presença do receptor ou de variações que possam ocorrer ao longo do tempo, permanece igual a si próprio: as cores desvanecem-se, os recortes de jornal amarelecem, e assim por diante. Seja uma escultura, um monumento ou uma partitura, o artefacto é acessível aos receptores em tempos diferentes e, no caso do texto e da partitura, em espaços também diferentes. O receptor, em princípio, pode voltar continuamente

à mesma obra ao longo da vida, descobrir-lhe sempre novas características e encontrar sempre novas possibilidades de relacionar os seus elementos entre si ou com estruturas extratextuais, gerando assim sentidos da obra sempre novos. Em suma, ele pode manter com ela um diálogo que dura a vida toda.

Perante a longa e gloriosa história do conceito de obra de arte, pode até parecer um sacrilégio que Behrens, Fuchs e Herrmann o tenham implicitamente renegado e, em vez dele, tenham postulado o conceito de acontecimento (se bem que, como vimos, não se tenham desligado coerentemente do conceito de obra de arte no que se refere ao teatro e, pelo contrário, até se tenham servido dele). Um sacrilégio na medida em que continuaram a defender, sem admitirem compromissos, que o teatro era uma obra de arte, embora negando a persistência, nele, de dois dos pressupostos a satisfazer para que seja possível falar de obra e, por conseguinte, de arte: a existência do artefacto, que eles substituíram por processos transitórios, únicos e irrepetíveis, e a separação fundamental entre produtor e receptor, que relativizaram, se não aboliram mesmo. No entanto, é nestes pressupostos, precisamente, que se fundam a estética da obra, a estética da produção e a estética da recepção, deixando assim de fazer sentido que se aplicassem os seus parâmetros e categorias a um espectáculo. Assim, o carácter artístico do espectáculo e a sua esteticidade específica deveriam resultar, exclusivamente, do seu carácter de acontecimento.

Aquilo que certos teóricos postularam individualmente na viragem do século XIX para o século XX, visando fundar um novo teatro e uma nova ciência, constitui, para os espectáculos teatrais e de *performance art*, a partir dos anos 60 do século passado, uma *conditio sine qua non* evidente. Um dos factores que incentivam o nascimento da arte- acção e da *performance art* é, precisamente, a firme determinação de artistas isolados de deixarem de produzir obras de arte, que o mesmo é dizer artefactos comercializáveis ou mercadorias, e, em vez deles, produzirem acontecimentos fugazes, que ninguém possa depois comprar e fechar num cofre ou pendurar na sala. A fugacidade do acontecimento, o seu carácter único e irrepetível, tornou-se um factor central.

Como ficou demonstrado na análise do carácter mediático, da materialidade e da semioticidade dos espectáculos, estes caracterizam-se, nos mínimos pormenores, pelo seu carácter de acontecimento. No circuito de retroacção autopoiético, acontece não apenas o espectáculo no seu todo, mas também cada um dos seus elementos. A materialidade do espectáculo não é dada como artefacto, ou num artefacto, mas, na medida em que a corporeidade, a espacialidade e a sonoridade se produzem performativamente, acontece. A presença dos actores, o êxtase das coisas, as atmosferas e a circulação de energias acontecem, do mesmo modo que acontecem os sentidos produzidos como percepções ou como emoções, representações e pensamentos. Por seu lado, as acções dos espectadores acontecem como resposta ao que é percepcionado, assim como as dos actores acontecem como reacção aos comportamentos e às acções dos espectadores que eles percepcionam, vêem, ouvem, sentem. A esteticidade dos espectáculos é constituída, inegavelmente, pelo seu carácter de acontecimento.

De modo a descrevê-la e a defini-la com maior rigor, em conformidade com o procedimento por mim adoptado até agora, abster-me-ei de tomar como ponto partida conceitos de acontecimento já dados – por exemplo, os de Heidegger, de Derrida ou de Lyotard –, para aplicá-los depois aos espectáculos em análise. Em vez disso, referir-me-ei aos resultados da análise do carácter mediático, da materialidade e da semioticidade efectuada até agora e, com base neles, procurarei captar a esteticidade específica dos espectáculos a partir dos anos sessenta. Destacaram-se sobretudo três aspectos, que têm uma ligação directa com o carácter de acontecimento dos espectáculos e que são, sem dúvida, importantes para a sua esteticidade específica. São eles: a autopoiese do circuito retroactivo, que gera o espectáculo, e o fenómeno da emergência; uma desestabilização, se não mesmo uma eliminação de oposições; e, por fim, as situações de liminaridade, que transformam os participantes do espectáculo. Estou certa de que uma observação atenta destes três aspectos contribuirá para uma maior clareza acerca da esteticidade específica do espectáculo.

1. AUTOPOIESE E EMERGÊNCIA

Como vimos no terceiro capítulo, a autopoiese do circuito retroactivo, gerada pelo comportamento de actores e espectadores, dá origem ao espectáculo. A ideia de que o artista é um sujeito autónomo, criador de uma obra que cada receptor interpreta diferentemente mas não pode modificar na sua materialidade, deixou manifestamente de se aplicar, ainda que uma grande parte do público não tenha consciência disso.

Uma tal conclusão suscita uma série de perguntas. É legítimo pôr actores e espectadores ao mesmo nível? O papel dos artistas que projectam a encenação não deverá antes ser entendido como uma predeterminação do desenrolar do espectáculo, à qual os espectadores poderão, na melhor das hipóteses, reagir? Como conciliar a mencionada despedida do artista, enquanto sujeito autónomo, com as queixas, insistentemente repetidas desde finais dos anos 60 do século XX, contra a arbitrariedade dos directores teatrais e o seu comportamento omnipotente?

Para responder a estas perguntas, começarei, antes de mais, por fazer a distinção entre os espectáculos de *performance art*, habitualmente iniciados por um único artista, e os espectáculos teatrais, realizados mediante a colaboração de director, cenógrafo, compositor, actores e músicos, entre outros.

Na sua performance e com ela, o performer cria uma situação em que se expõe a si próprio e os outros – os espectadores. Quando Beuys vive com um coiote durante três dias, e Abramović se expõe à violência de estranhos, ou deixa que pítones se lhe enrolem no corpo, ambos desistem voluntariamente de controlar o espectáculo, pelo menos na medida do possível. Nestes casos, os dois artistas criavam situações cujas características tornavam difícil, se não impossível, uma qualquer previsão acerca do se seguiria. Com efeito, o desenrolar do espectáculo não dependia apenas do/a artista, mas também, e de modo determinante, de outros, principalmente espectadores, mas também animais. Quer isto dizer que, na situação por eles criada, os artistas se expunham não apenas a si próprios, mas também os outros. Pedia-se, pois, aos espectadores que deixassem de se considerar simples observadores, cujo comportamento não influenciava em nada o desenrolar do espectáculo; deste modo, eles tornavam-se conscientes da sua responsabilidade em relação a esse desenrolar. Um comportamento que tivesse influenciado negativamente o coiote ou as serpentes poderia ter tido consequências catastróficas para o/a artista. Consentir ao grupo de passeantes seleccionados que prosseguissem não teria sido menos irresponsável. No que respeita aos animais, o seu comportamento permanecia imprevisível. Todos os restantes participantes – antes de mais, os artistas – tinham de adaptar-se à situação.

Se é certo que aquela situação particular é criada pelo artista, deve ser ele a suportar eventuais consequências gravosas, decorrentes de um comportamento errado por parte dos espectadores. Mas estes casos ilustram claramente como o/a artista está dependente dos outros, como ele/ela confiam no sentido de responsabilidade dos espectadores por uma situação que, não tendo sido criada por eles, acaba por os envolver em virtude da sua participação no espectáculo.

Pode, pois, argumentar-se que são estas performances, precisamente, aquelas em que se articula uma nova compreensão de si próprios por parte dos artistas. Estes deixam de ser criadores, à semelhança de Deus, de uma obra e, tal como o responsável por uma experiência laboratorial, estabelecem uma situação experimental específica, à qual se expõem e expõem os outros. O artista apenas pode reservar-se o direito de pôr fim ao espectáculo no momento escolhido por si, sem contudo estar seguro de que ele de facto acabe, como ficou demonstrado no caso de Schlingensief.

Deve fazer-se a distinção entre o intenso trabalho de preparação de um espectáculo teatral, que em regra se prolonga por semanas ou até meses, e o espectáculo propriamente dito. O trabalho de preparação desempenha um importante papel no desenrolar do espectáculo, na medida em que é ele que determina os elementos teatrais que devem entrar em cena, de que forma, em que momento e em que ponto do espaço cénico, estabelecendo linhas orientadores precisas para a percepção dos espectadores durante o espectáculo. Se bem que a decisão final caiba ao director, ele não pode ser comparado com o autor de uma poesia, que cria a sua obra autonomamente. Pelo contrário, no trabalho global de preparação da encenação e no decorrer dos ensaios, participam outros artistas e também, em parte, técnicos e artesãos, que desenvolvem ideias e apresentam propostas.[1] Contudo, em geral, para a autopoiese do circuito retroactivo, só é relevante o que se manifesta durante o espectáculo, independentemente do que havia sido debatido, estabelecido e planificado.

Como o director, regra geral, não participa no espectáculo, ao contrário do que acontece com actores, técnicos ou assistentes de cena, ele apenas pode influenciar o circuito de retroacção autopoiético enquanto espectador. Pode, com base na experiência como espectador e no final do espectáculo, proceder a alterações e introduzir novos objectivos para o espectáculo seguinte, mas não pode controlar

o próprio espectáculo. Enquanto os actores, os técnicos e os assistentes de cena fazem permanentemente parte da autopoiese do circuito retroactivo – e podem fazê-lo de maneira não discutida nem planeada antes –, o director, que não participa no espectáculo como actor nem como espectador, não pode. O que significa que ele não está em condições de influenciar o acontecimento do espectáculo teatral enquanto ele se realiza.

Podemos comparar os espectáculos teatrais a que fiz referência com as performances, porquanto, neste caso, é a encenação que cria uma situação particular, em que todos os participantes são expostos e com a qual estes podem lidar de diferentes maneiras. Também neste caso, trata-se de dispositivos experimentais, às quais se pode reagir sempre de maneira diferente, sejam elas as linhas orientadoras para a participação dos espectadores de Schechner, a disposição espacial do Frankfurter Depot projectada por Schleef ou a utilização da tecnologia vídeo em Castorf.

Ao chamarem a atenção, a partir dos anos 60 do século passado, para a autopoiese do circuito retroactivo, através da inversão de papéis, da construção de comunidades e de outras estratégias, os espectáculos chamavam também a atenção para o facto de, no seu seio, se estar a articular uma nova imagem do artista – se não mesmo uma nova imagem do homem e da sociedade –, ainda que subsista a dúvida de que essa imagem tenha chegado à sociedade em geral. O efeito do circuito de retroacção autopoiético nega a ideia de sujeito autónomo, partindo do princípio de que o artista e todos os participantes são sujeitos capazes de determinar os outros e de se deixarem determinar por eles; ele contraria, pois, a ideia de um sujeito que, graças ao seu livre-arbítrio, está à altura de soberanamente decidir o que fazer e aquilo a que renunciar, e de traçar livremente o que quer ser, independentemente dos outros e das «directivas para a acção» vindas do exterior. O efeito do circuito de retroacção autopoiético, contudo, opõe-se com igual veemência à ideia de um ser humano exclusivamente determinado por forças externas e ao qual, em virtude dessa determinação externa, não possa ser imputada nenhuma responsabilidade pelas suas acções. A autopoiese do circuito retroactivo percepcionada, que emerge com manifesta evidência em todas as formas de inversão de papéis entre actores e espectadores, abre a todos os participantes a possibilidade de, durante o espectáculo, se experienciarem como sujeitos capazes de co-determinar as acções e os comportamentos dos outros e, simultaneamente, de se submeter, no que respeita às próprias acções e ao próprio comportamento, à co-determinação dos outros – sujeitos não autónomos nem externamente determinados, responsáveis pelas situações que não criaram e nas quais, no entanto, se encontram envolvidos. Esta experiência representa uma componente essencial da experiência estética, possibilitada pela autopoiese do circuito retroactivo.

Este circuito funciona como um sistema que se organiza a si próprio e no qual devem ser permanentemente integrados os novos elementos emergentes, que não foram planeados nem previstos. No que se refere aos actores, tais elementos incluem, sobretudo, o comportamento e as acções dos espectadores, as suas próprias reacções ou as dos colegas relativamente àqueles, mas também, em parte,

acontecimentos imprevistos que ocorram no palco, como um tropeção repentino, a queda de um projector, a falta de um adereço ou o comportamento dos animais que tomam parte no espectáculo – o macaco que morde Kathrin Angerer, o cavalo que defeca em cena, um cão que, ladrando furiosamente, salta subitamente para o espaço reservado aos espectadores. Do ponto de vista dos espectadores, em contrapartida, todos os elementos que entram na autopoiese do circuito retroactivo são fenómenos emergentes. Nos espectáculos em causa, o aparecimento e o desaparecimento de fenómenos emergentes não segue uma lógica inteligível da acção ou psicológica, de algum modo previsível, nem outros nexos causais, dependendo, pelo contrário, de padrões rítmicos, *time brackets*, operações aleatórias, e por aí fora; daí que tais fenómenos sejam tão pouco previsíveis para os espectadores, o mesmo se passando com o comportamento dos outros espectadores ou as próprias reacções. Para eles, tudo tinha de parecer emergente.

Esta circunstância tem profundas consequências no modo como um espectáculo é percepcionado. Enquanto for possível contar com a lógica de um determinado – eventualmente conhecido – evoluir da acção e da psicologia das personagens, a percepção tem critérios precisos de selecção. Ou seja, a atenção do espectador não se distribui igualmente por tudo o que está presente em cena, dirigindo-se apenas para aquilo que o ajuda a acompanhar o desenrolar da acção e a perceber o comportamento das personagens. Quando estes critérios de selecção falham, no espectáculo como no dia-a-dia, a economia da atenção[2] – tão discutida hoje em dia – tem de organizar-se segundo critérios diferentes. Deles fazem parte, por exemplo, o grau de intensidade com que o fenómeno se manifesta, o desvio, a surpresa, a conspicuidade.[3]

Se aplicarmos estes critérios aos espectáculos até agora analisados, enfrentaremos grandes dificuldades, porquanto os fenómenos que neles emergem correspondem, em regra, a pelo menos um desses critérios, ou até a mais do que um. Tomemos, por exemplo, o grau de intensidade com que o fenómeno se manifesta: ele abrange a presença do actor, o êxtase das coisas e também as atmosferas, e nestas participam, em larga medida, a presença e o êxtase. O conceito forte de presença pressupõe que o aparecimento físico do actor domine o espaço, obrigando os espectadores a concentrarem nele a sua atenção. O actor assim presente liberta, em si e nos espectadores, energias que circulam no espaço e são sentidas fisicamente por todos. No êxtase das coisas, estas não se dão como objectos contidos em si próprios, mas mostrando-se e manifestando-se como presentes de um modo tão intenso que atraem sobre si a atenção do espectador. Tal acontece, sobretudo, em relação às chamadas qualidades secundárias das coisas: cores, cheiros, sons. Como quer a presença do actor quer o êxtase das coisas contribuem para criar as atmosferas, estas manifestam-se ao sujeito percipiente com particular intensidade: abraçam-no, imergem-no, penetrando no seu corpo sob a forma de luzes, sons e odores.

Como já tive ocasião de mostrar, a partir dos anos 60 do século XX, desenvolveu-se, no teatro e na *performance art*, uma série de procedimentos visando permitir que seja captada a presença do actor e o êxtase das coisas, bem como

a produção de atmosferas densas. Tal significa que a experiência intensa que elas possibilitam não é apenas pontual, pelo contrário, pode persistir durante todo o espectáculo. Exemplo disso é a encenação de Schleef para *Sportstück*: o espectáculo iniciava-se com uma cena coral de 45 minutos, de grande intensidade; esta não só se mantinha, como ia aumentando ao longo de todo o espectáculo. Por conseguinte, é possível deduzir, tendo em conta apenas o critério da intensidade, que os espectáculos exigem dos espectadores um elevado nível de atenção por um longo período de tempo, se não mesmo durante toda a sua duração.

Também o critério do desvio/da surpresa é aplicado quase permanentemente. Uma vez que os espectáculos organizam as suas sequências temporais com *time brackets* ou ritmo, o desvio é um princípio dominante. A cada *time bracket*, o princípio e o fim da actividade podem ocorrer de modo diferente. O ritmo é, pois, definido pelo desvio, porquanto nenhuma repetição repete exactamente da mesma maneira aquilo a que se refere, como demonstraram, por exemplo, os nô-walks em *Knee plays* de Wilson, as diversas cenas corais de *Murx* ou, ainda, a subida de meio-tom em cada nova estrofe de *Danke*. É característico dos espectáculos em discussão chamar a atenção do espectador para os menores desvios, «imperceptíveis», que, em regra, passariam despercebidos no dia-a-dia. Aqui, eles tornam-se o centro da atenção. Os espectáculos adquirem o seu ritmo com a introdução de qualquer coisa que, pouco depois, reaparece numa variação, e assim por diante. Ou seja, o espectador que está à espera de uma variação e fica continuamente alerta para não a deixar escapar acaba, contudo, por se deixar surpreender pela variação de que *não está* à espera. O princípio do desvio/da surpresa é válido para todo o espectáculo e representa um desafio especial à atenção do espectador.

Utilizemos agora o último dos critérios da atenção, o da conspicuidade. Por um lado, nestes espectáculos, observamos uma série de fenómenos que saltariam à vista mesmo no dia-a-dia, como, por exemplo, as performances em que os artistas se automutilam. Estas performances baseiam-se, precisamente, no facto de os artistas executarem acções que provocariam grande sensação não apenas no dia-a-dia, mas também no âmbito das realizações que procuram prender a atenção dos espectadores com factos sensacionalistas. É inegável que acções deste tipo, em performances e em espectáculos teatrais, são especialmente conspícuas. Como já vimos, também os animais que participam estão sempre conspicuamente presentes, quer se trate de animais selvagens, como serpentes, coiotes, macacos, corujas-africanas ou tarântulas – e que no zoo também chamam a atenção –, quer se trate de animais domésticos, como cães, gatos, cavalos, canários ou peixes, que quase passam despercebidos no dia-a-dia. Por outro lado, os espectáculos conseguem sempre tornar conspícuo o que é comum. Quando o actor surge ao espectador como *embodied mind*, ou quando um normalíssimo fogão a carvão requer toda a sua atenção, ou o som de uma melodia em voga o absorve por completo, ocorre uma situação a que Arthur Danto chamou transfiguração do banal: o que é banal aparece transfigurado e torna-se particularmente conspícuo. Sem esquecer que os espectáculos chamam insistentemente a atenção do espectador para a sua própria percepção, por exemplo, com as repetidas mudanças das ordens da presença e da representação e vice-versa. A arte do espectáculo consiste, manifestamente, em tornar conspícuo tudo o que nele aparece. Uma vez que tudo o que acontece no espectáculo é imprevisível, isso manifesta-se como surpreendente e, simultaneamente, conspícuo.

Nos espectáculos até agora analisados, os três critérios de captação da atenção são satisfeitos de modo não apenas pontual, mas também continuado. Tal significa que está fora de questão falar de uma economia da atenção, no sentido próprio da palavra economia. Pelo contrário, estamos perante um excesso de atenção, um «desperdício» de tão precioso recurso. Isto é válido para os actores, em relação aos quais tomamos como garantido um nível permanentemente elevado de atenção, dirigida quer ao seu próprio agir, quer às acções e comportamentos dos outros, actores e espectadores. Mas é igualmente válido para os espectadores, cuja atenção é solicitada por tudo o que acontece em palco. Refira-se, a este propósito, que cada espectador tem uma economia da atenção própria, que não lhe permite estar permanentemente alerta. Manter a atenção num nível elevado só é possível de modo intermitente. Actores e espectadores dirigem a sua atenção quer para o seu próprio corpo, quer para o dos outros.

Se não nos ativermos apenas ao que Seitter define como atenção – «uma inclinação especialmente forte da consciência para um qualquer objecto ou conteúdo»[4] – e, em vez disso, com Csórdas, partirmos do pressuposto de que a atenção engloba «uma entrega mais física e multi-sensorial do que tudo quanto normalmente se depreende das definições psicológicas da atenção», de que «os estados somáticos da atenção são meios culturalmente elaborados de estar presente no e com o próprio corpo em ambientes que incluem a presença corpórea de outros»[5], então o sentido mais profundo de «desperdício» torna-se claro. O estado de nível da atenção elevado e permanente permite ao sujeito percipiente experienciar-se como *embodied mind* de um modo especial – o que representa, sem dúvida, mais uma componente essencial da experiência estética na esfera do espectáculo.

O estado de um nível de atenção permanentemente elevado, que pode ser induzido, ou pelo menos estimulado, pela emergência dos fenómenos, representa, de facto, um estado inusitado na vida do dia-a-dia. Pelo contrário, as experiências que a emergência e a autopoiese do circuito retroactivo proporcionam correspondem, não raro, a experiências da nossa vida quotidiana que nada têm de invulgar. A impossibilidade de dominar por completo processos e acontecimentos em que estamos envolvidos, poder determiná-los até um certo ponto, mas, ao mesmo tempo, sermos determinados por eles, constitui uma experiência comum, se não trivial. No nosso dia-a-dia, em contextos políticos e sociais, e no curso da história, somos permanentemente confrontados com o facto de aquilo que acontece não ter sido planeado nem estar previsto, e com a possibilidade de os acontecimentos terem tomado outro rumo. A razão por que tomaram esse rumo permanece, em última análise, inexplicável, ainda que nunca deixemos de a procurar. Também no dia-a-dia, encontramos seres

humanos que parecem irradiar uma força que se transmite aos outros; quando esses homens ou mulheres ocupam um cargo político importante ou detêm uma posição social notória, referimo-nos a eles como personalidades carismáticas, embora não consigamos explicar o seu carisma. Para dar um último exemplo: também podemos experienciar o êxtase das coisas no nosso dia-a-dia, inclusive com aquelas que aparentemente são mais insignificantes e que, por uma qualquer razão, adquirem, para quem as percepciona, um valor especial, uma aura.

Embora se trate de experiências que cada um de nós já viveu, pelo menos, uma vez na vida, elas estão largamente excluídas do discurso público. Na medida em que é determinado por teorias iluministas, este discurso não as pode acolher no seu seio, tem de as combater onde quer que elas se articulem, declarando que assentam sobre falsas premissas: o ser humano, enquanto sujeito autónomo, é senhor do seu destino, e está à altura de determinar racionalmente os processos em que está envolvido e de concretizar os seus planos em conformidade. Quando um fenómeno novo emerge, no cosmos ou na cultura, há sempre uma explicação plausível para ele. Quando algo de novo surge no mundo, tal resulta, por norma, de uma acção planeada. Uma vez que todos os seres humanos são iguais, não pode haver personalidades carismáticas; dão essa impressão porque, à semelhança dos actores, conhecem técnicas e práticas – truques – que lhes permitem parecer que têm carisma. No que respeita à aura das coisas, ela é produto de um temperamento doentio. As coisas estão ao serviço de determinados fins e, consoante os satisfaçam ou não, assim serão estimadas ou destruídas. Para lá desta sua função, contudo, não têm qualquer influência sobre as pessoas.

O discurso iluminista não é o único a negar tais experiências; o discurso pós-moderno também, embora a partir de uma perspectiva diferente. Uma vez que o sujeito deve ser pensado como totalmente descentralizado, a ideia de que possa co-determinar alguma coisa surge como mera ilusão. Em vez disso, ele surge como objecto da acção de entidades abstractas, como a linguagem ou inscrições culturais: não é o sujeito que fala, que utiliza a linguagem; ele é falado pela linguagem. A dialéctica entre «ser corpo» e «ter corpo» é uma elucubração. O corpo deve, sim, ser pensado como superfície passiva para as inscrições culturais. Dado que tudo é arbitrário e cada experiência representa, em última análise, uma construção subjectiva, não se pode excluir que haja sujeitos que constroem a experiência de carisma noutros seres humanos, e a de aura nas coisas.

O discurso iluminista denuncia estas experiências como resíduos, como vestígios de um pensamento pré--iluminista, considerando-as características de um pensamento religioso ou, até, mágico – porventura considerado natural para uma mentalidade religiosa ou mesmo mágica. Com efeito, esta visão pré-iluminista pressupõe forças e poderes misteriosos, não domináveis, sobre os quais o homem não tem qualquer influência, vendo-se por isso constrangido a deixar-se determinar por eles, sempre que façam parte de processos em que esteja envolvido. Além disso, estas forças misteriosas seriam a causa da repentina emergência de fenómenos novos e inexplicáveis, conseguindo agir, através de seres humanos ou de coisas, e fazendo-os surgir como carismáticos ou, no caso das coisas, como auráticas.

O pensamento pós-moderno, por seu lado, denuncia as experiências do dia-a-dia como ilusões e elucubrações, nas quais se repercutem, por um lado, conceitos iluministas, como o do sujeito autónomo, e, por outro, a ideia romântica de um mundo encantado.

Ambos os discursos desvalorizam as experiências quotidianas. A partir dos anos 60 do século XX, o teatro e a *performance art*, pelo contrário, procuram reabilitá-las, se não mesmo enobrecê-las, por meio da emergência e da autopoiese do circuito retroactivo. O estado inusitado de permanente intensificação da atenção transforma-a em componente da experiência estética, dando também lugar, deste modo, a uma transfiguração do banal.

2. O DESMORONAR DAS OPOSIÇÕES

Recordemos mais uma vez: depois de ter introduzido o par conceptual de constatativo e performativo, e demonstrado, por via dele, que o conceito de performativo – ao contrário do conceito de constatativo – se refere a actos da fala auto-referenciais e constitutivos da realidade, Austin deixou fracassar a distinção que estabelecera. O seu procedimento alimenta a suspeita de que o performativo seja capaz de accionar uma dinâmica que conduz ao desmoronar das dicotomias conceptuais e que, como escreve Sybille Krämer, «leva à desestabilização do esquema conceptual dicotómico»[6].

Tal suspeita foi-se adensando com a minha análise dos vários espectáculos. Como vimos, os pares conceptuais entendidos como dicotómicos e centrais para a nossa cultura – como arte e realidade, sujeito e objecto, corpo e espírito, animal e ser humano, significante e significado – perdem o seu carácter unívoco, são accionados e começam a oscilar, quando não implodem. Em que medida pode esta dinâmica ser constitutiva do carácter de acontecimento dos espectáculos? Como se repercute ela na sua esteticidade?

Desde a Antiguidade que a distinção entre arte e realidade tem sido uma peça fundamental para a teoria da arte, que, na sua longa história, nunca desistiu completamente de conceber e definir a obra de arte a partir desta diferença. Ela é a base de qualquer juízo de valor e é tida em linha de conta, predefinida e utilizada como critério de avaliação da esteticidade de uma obra. A diferença fundamental entre arte e realidade é considerada, sem qualquer dúvida, uma premissa, um dado de facto, quer a arte seja entendida como mimese de uma dada realidade, quer, pelo contrário, seja considerada criação de uma realidade autónoma, *sui generis*, só possível de encontrar como tal na obra de arte. Trata-se de um facto tanto mais surpreendente quanto a obra de arte representa uma «coisa» entre as coisas – ainda que de tipo muito particular –, pertencendo, como tal, à chamada realidade objectiva, como todos os outros objectos produzidos pelo homem – por exemplo, uma colher, uma mesa ou uma casa. Isto é válido independentemente do facto de se considerar a realidade como conjunto daquilo que é dado, como aquilo que eu percepciono ou, ainda, como uma construção subjectiva da minha percepção. A obra de arte distingue-se, contudo, de todas as outras coisas produzidas pelo homem por não ter sido criada para o uso diário. Enquanto eu vivo numa casa, me sento à mesa e posso comer uma sopa com uma colher, as obras de arte nunca são utilizadas no dia-a-dia com uma função precisa, a não ser com fins decorativos. Se, em épocas anteriores e noutras culturas, se destinavam a ser usadas em contextos de culto religioso e político-representativos, com a proclamação da autonomia da arte, elas foram-se libertando progressivamente dos seus contextos mundanos, se bem que tenham permanecido sujeitas a vínculos económicos. Os artistas, à semelhança dos produtores de porcelana ou de máquinas a vapor, são pagos pelo seu trabalho. Até ao final do século XVIII, o valor da mercadoria-obra de arte era definido, antes de mais, pelo cliente; a partir do século XIX, contudo, esta função transferiu-se para o mercado.

O reconhecimento público generalizado da separação entre obra de arte e realidade protegeu os artistas de perseguições, em virtude de obras malvistas, poupando também as próprias obras à intervenção da censura. Com efeito, autonomia não significava apenas que a obra de arte, liberta de todos os seus contextos de utilização quotidiana, transformada num precioso recipiente da verdade e transfigurada numa espécie de Graal, fosse elevada à condição de objecto de veneração quase cultual, e que à arte fosse sendo reconhecido, cada vez mais, o *status* de sucedâneo religioso, adorado em templos próprios. Autonomia significava, também e sobretudo, que a verdade da obra não reside nunca no que ela diz ou apresenta e está, sim, escondida, por assim dizer, nas suas profundezas. As obras de arte não significam nunca o que mostram ou dizem. Elas não podem nunca ser confundidas com declarações políticas ou morais, como blasfémia ou pornografia, mesmo quando, à primeira vista, possam dar a impressão de incitar à subversão ou à revolução, exaltar o homicídio, o adultério, o roubo, blasfemar contra Deus, ou quando mostrem seres humanos nus. Com efeito, elas significam algo profundamente diferente, porquanto existe um fosso intransponível a separá-las da realidade em que o incitamento à rebelião, o crime, a blasfémia e a pornografia estão na ordem do dia. A autonomia da arte pressupõe uma diferença fundamental entre arte e realidade e, simultaneamente, postula-a e afirma-a.

Desde os anos 60 do século passado, os espectáculos teatrais e de *performance art* contradizem, decidida e veementemente, tal afirmação. Não se lhes aplica – ou só se lhes aplica em parte – o postulado de que não significam o que mostram e o que dizem, porque neles se executam permanentemente acções auto-referenciais e constitutivas da realidade. Quando Marina Abramović partiu o copo de vinho e a mão começou a sangrar, o seu acto significa que o copo foi partido e que a mão começou a sangrar. Esta acção constituiu a realidade de um copo partido e de uma mão ensanguentada. Sob este ponto de vista, não é possível identificar no espectáculo nenhuma diferença decisiva entre arte e realidade. Tudo o que nele foi feito e apresentado significou o que fora feito e apresentado, constituindo a correspondente realidade.

Todos os espectáculos são auto-referenciais e constitutivos da realidade. Quando um actor que interpreta Hamlet atravessa o palco, tal significa, antes de mais, a travessia do palco pelo actor e constitui a realidade do seu movimento. O actor não faz de conta que atravessa o palco, atravessa-o de facto, e com isto modifica a realidade. Esta circunstância representa a primeira premissa para que o movimento possa ser interpretado de outro modo, como, por exemplo, estar a dirigir-se para o quarto de Gertrude. Como observa Max Herrmann, e bem, nos espectáculos teatrais estamos sempre a lidar com «seres humanos reais» em «espaços reais». Quando se movem no espaço e através dele, os actores estão a mudar, de facto, a posição do seu corpo no espaço, bem como o espaço performativo. Da produção performativa da materialidade do espectáculo resulta que tudo aquilo que nele se manifesta acontece realmente, mesmo que seja possível atribuir-lhe outros sentidos.

A oposição entre arte e realidade gerou uma série de outros pares conceptuais dicotómicos, como o estético/social, o estético/político e o estético/ético. Como pudemos observar, a partir dos anos 60, estas oposições, nos espectáculos, desmoronam-se. A inversão de papéis e a construção de comunidades tornam visível o facto de, nos espectáculos, estar sempre em causa, também, uma situação social e uma forma de sociabilização. Tudo quanto, num espectáculo, acontece entre actores e espectadores, ou entre espectadores, acontece também como um processo social específico, constitui uma realidade social específica. Tais processos tornam-se depois políticos, quando entra em jogo a negociação das posições e a afirmação das relações de poder. Estamos perante processos políticos sempre que um indivíduo, ou um grupo de indivíduos, procura impor aos outros certas posições, comportamentos, acções e, em última análise, determinadas convicções. Em *Commune*, sempre que James Griffith convidava os espectadores a integrarem o círculo para representarem os habitantes de My Lai, tratava-se de um acto político. Sempre que Schlingensief, em *Chance 2000*, ameaçava expulsar do espectáculo alguns espectadores, em virtude de um certo tipo de comportamento, tratava-se de um acto político. Quando, em *Two Undiscovered Amerindians...*, os *non-believers* troçavam dos *believers*, procurando fazer compreender o absurdo das suas ideias, tratava-se de um acto político. Tal tornava-se ainda mais evidente quando parecia que alguma coisa saía fora de controlo ou corria mal, porque alguns participantes já não estavam no jogo: por exemplo, quando se recusavam a entrar no círculo, ou se solidarizavam com os espectadores ameaçados por Schlingensief, ou ofereciam resistência aos *non-believers*. Nestes como noutros espectáculos, a oposição entre o estético e o político não podia manter-se. A situação criada pelos artistas, à qual se tinham exposto e tinham exposto outros, revelava-se, simultaneamente, estética e política. Separar o estético do político, ou mesmo opor um ao outro, afigurava-se impossível.

Se bem que Schiller, no famoso discurso proferido na Kurfürstliche Deutsche Gesellschaft de Mannheim, tivesse definido o teatro como uma instituição moral, porque o palco «é, mais do que qualquer outro instituto público [...], uma escola de sabedoria prática, um guia para a vida em sociedade e uma chave infalível para os mais secretos recantos da alma humana»[7], e se bem que Brecht tivesse sugerido ao público que fosse ele próprio a encontrar uma solução

para os problemas apresentados em cena – «Vá, honorável público, pensai vós mesmos num final!/ Tem de haver um melhor, tem de haver, tem de haver!»[8] –, ambos consideravam o teatro um espaço desprovido de qualquer pressão sobre o espectador que o obrigasse a agir. O espectador não devia intervir no espectáculo, e sim nas relações políticas e sociais fora dele. O espectáculo devia apetrechá-lo com imagens que o tirassem da sua letargia, o instruíssem e o levassem a uma reflexão sobre a situação social e política, reflexão a partir da qual devia intervir na realidade política e social. Também neste caso se concebia o estético como opondo-se ao ético. No que se refere a muitos espectáculos teatrais e de *performance art* a partir dos anos 60 do século XX, também esta oposição deixa de poder manter-se. O espectador é canalizado para uma situação em que se vê forçado a tomar decisões e a agir. Também ele, e não apenas o artista, passa a ser responsável pela situação criada.

Dir-se-ia que, nos últimos anos, as relações como que sofreram uma reviravolta. Enquanto na «vida real» os seres humanos se comportam cada vez mais como espectadores quando testemunham actos de violência, não se sentindo obrigados a intervir nem a agir – mesmo quando tal significa tão-só pegar no telemóvel para chamar a polícia –, os artistas, durante os espectáculos, empenham-se em envolvê-los em situações nas quais deixa de lhes ser permitido observarem e comportarem-se exclusivamente como espectadores, sentindo-se chamados a intervir e a agir. Impondo a si mesmos situações extremas, estando prontos a transpor a fronteira entre a vida e a morte, os artistas envolvem os espectadores e fazem-nos sentir-se, também eles, responsáveis e obrigados a tomar uma decisão e a agir.

Nestes espectáculos, não é possível conceber a estética sem a ética: o ético representa uma dimensão constitutiva do estético. Daí que eles constituam um desafio, exigindo que se repense e se conceptualize, de modo radicalmente novo, a relação entre o ético e o estético.

Vimos como os espectáculos até agora examinados eliminam, nas suas diferentes formulações e manifestações, a distinção entre arte e realidade. Poderemos, por isso, concluir que equiparam as duas e, em última análise, negam a autonomia da arte? Antes de chegarmos a uma tal conclusão, lembremo-nos de que, nestes espectáculos, os artistas criam deliberadamente, com meios artísticos – e em parte, também, com um exigente trabalho de preparação, que pode requerer meses de ensaios –, uma situação que, embora se assemelhe a situações do dia-a-dia, é laboratorial. Do mesmo modo que uma situação criada laboratorialmente não pode nunca equiparar-se à vida real, ainda que, graças a ela, se obtenham conhecimentos sobre o comportamento humano, também um espectáculo artístico não pode equivaler a uma situação do dia-a-dia. Contudo, embora difiram sob alguns aspectos, elas não se opõem.

Perante esta análise, impõe-se repensar o conceito de autonomia da arte. Com efeito, não é possível descrever os espectáculos aqui analisados de modo adequado, recorrendo a pares conceptuais dicotómicos que insistem em opor diametralmente o estético e o não-estético. Pelo contrário, eles postulam que o estético é, simultaneamente, social, político e ético. Tudo o que a formação dicotómica dos conceitos afirma estar rigidamente separado encontra-se aqui reunido, dir-se-ia que de um modo natural. Nenhuma das categorias pode, por isso, ser pensada sem a outra: cada uma é também a outra, que supostamente se lhe opõe, a contradiz. É esta característica que, entre outras coisas, constitui a peculiaridade da experiência estética nestes espectáculos. O estético é o elemento que, de modo prodigioso, para não dizer mágico, se assimila com os seus «opostos» – o social, o político, o ético. O estético funde-se com o não-estético, diluindo as fronteiras entre ambos. A autonomia da arte torna-se, assim, objecto de auto-reflexão dos espectáculos, ao mesmo tempo que a oposição entre arte e realidade, e entre estético e não-estético se desmorona. Com efeito, o desmoronar destas dicotomias, a sua fusão, pode ser entendido como uma reflexão performativa sobre a autonomia da arte que, em simultâneo, põe esta autonomia radicalmente em causa.

Com o desmoronar dos pares conceptuais dicotómicos arte/realidade, estético/não-estético, estes espectáculos reflectem, ao mesmo tempo, sobre as condições de possibilidade enquanto acontecimentos artísticos, mas activam, também, pares dicotómicos completamente diferentes e que, desde a Antiguidade, são centrais para a cultura ocidental: sujeito e objecto, corpo e espírito, signo e significado. Que acontece, pois, quando estes se desmoronam ou, pelo menos, começam a oscilar?

Também neste caso, o que está em causa não é um «ou, ou», mas um «tanto quanto». No circuito de retroacção autopoiético, todos os participantes agem sempre como sujeitos e objectos: eles co-determinam todo o processo, imprimindo uma nova viragem ao seu desenrolar, determinando o que deve manifestar-se aos outros e, ao mesmo tempo, sendo determinados pelas viragens que os outros imprimem. Esta dinâmica torna-se evidente sobretudo na inversão de papéis e em todas as formas de participação do espectador, e é válida também para a sua percepção. Tudo o que se manifesta torna-se objecto de percepção por parte do espectador; sob este ponto de vista, ele é sujeito da percepção e objecto percepcionado. O que é percepcionado, contudo, afecta o sujeito percipiente de variadíssimas maneiras: atravessa os limites do seu corpo, penetrando-lhe no interior em forma de cheiro, de luz ou de som. O espectador respira o cheiro; queira ou não, a voz dos outros, dos actores ou dos cantores, ressoa-lhe na caixa torácica. Entre o sujeito percipiente e o objecto percepcionado, ocorre uma troca. Tal significa que a diferença entre sujeito e objecto não surge aqui como a oposição fundamental identificada e apontada pela filosofia e pela história das ideias durante muito tempo. O circuito de retroacção autopoiético, do mesmo modo que a percepção, oscila continuamente entre a posição de sujeito e a de objecto, deslizando permanentemente entre as duas. «Sujeito» e «objecto» deixam de constituir uma oposição, definindo tão-só estados ou posições diferentes do percipiente e do percepcionado, que podem ser assumidos um após o outro e, em parte, também simultaneamente. O mesmo acontece no dia-a-dia, embora só nos tornemos conscientes disso através da atenção que prestamos aos espectáculos. No acto de percepção, experienciamo-nos activamente como sujeitos percipientes e, em simultâneo, somos afectados pelo que é percepcionado; somos sujeitos e objectos ao mesmo tempo.

Os espectáculos procedem de um modo ainda mais radical em relação à dicotomia espírito/corpo: não só desestabilizam a oposição binária, como a eliminam sem contemplações. Os espectáculos surgem mediante processos de encarnação que geram quer o corpo de quem age, quer significados. Defini a encarnação – por contraposição com a utilização convencional do termo, consagrada a partir de finais do século XVIII – não como expressão de algo previamente dado, como sugere a teoria dos dois mundos, mas como um processo criativo. Nesta acepção, não é possível pensar-se o espírito como o oposto do corpo, ou sequer em contraposição a ele. O espírito encontra no corpo o seu fundamento existencial, é produzido por ele e manifesta-se como *embodied mind*. Tal surge com clareza, sobretudo, no fenómeno da presença: o par dicotómico espírito/corpo é rejeitado como instrumento absolutamente desadequado para descrever o ser humano.

Para Schiller, o homem comum podia ser descrito, de facto, através da oposição entre espírito e corpo, natureza e razão. Ao homem comum, ele contrapunha o homem ideal, no qual essas duas forças eternamente contrárias se encontrariam, reconciliadas e em equilíbrio. No mundo histórico, tal só é possível através da arte, onde a pulsão material e a pulsão formal se fundem na pulsão do jogo. No famoso e frequentemente citado excerto de *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*[9], ele enfatiza o facto de esta oposição apenas poder ser superada por meio da arte: «com a beleza, o homem deve *apenas jogar*, e deve jogar *apenas com a beleza*. Pois [...] o homem joga apenas quando é homem na plena acepção da palavra, e *é plenamente homem apenas quando joga*». Por este motivo, a arte assume um valor fundamental: só ela é capaz de pôr o ser humano, pelo menos transitoriamente, num estado em que o «conceito» de ser humano é plenamente satisfeito – um estado estético. Aqui, o corpo e o espírito, a natureza sensorial do homem e a sua razão, o instinto formal e o material reconciliam-se.

Este breve *excursus* mostra que o conceito de ser humano como *embodied mind* não coincide com a reconciliação dos opostos de que fala Schiller, nem com o conceito hegeliano de superação. O conceito de encarnação, pelo contrário, estabelece que o espírito é sempre dado no corpo humano enquanto organismo vivo. O *embodied mind* não descreve um ideal longínquo, mas sim o homem comum. Assim, é o ser humano comum que aparece nos espectáculos, se bem que transfigurado graças ao fenómeno da presença. É a presença que dá visibilidade ao «comum» e o leva à consciência.

O conceito de ser humano como *embodied mind* também relativiza uma outra oposição: a que existe entre o homem e o animal. Quando Beuys estabelece um diálogo energético com o coiote, e Abramović comunica com as serpentes seguindo as suas trajectórias energéticas, ambos pressupõem que quer o homem, quer o animal são fontes de energia, o que transforma a oposição de princípio entre eles, na melhor das hipóteses, numa diferenciação gradual. Decerto que existem diferenças, mas não há uma oposição de princípio. É também isto que os espectáculos fazem notar, e com grande força.

Como vimos ao longo deste ensaio, há muitos outros pares conceptuais dicotómicos que os espectáculos derrubam. Debruçar-me-ei tão-só sobre um deles, o par significante/significado. Os espectáculos lidam com ele de duas maneiras radicalmente diferentes: por um lado, negam a existência de qualquer diferença ou oposição entre significante e significado, evocando o fenómeno da auto-referencialidade, que figura neles de modo especialmente evidente. O que é percepcionado significa exactamente o que se manifesta no acto da percepção. Por outro, aparentemente, a oposição reforça-se – como acontece com as associações – quando a um significante se atribuem múltiplos significados, e cada significante pode significar qualquer objecto e qualquer outro significante. Não esqueçamos, contudo, que este «reforçar» da oposição entre significante e significado se baseia na sua negação. Também neste caso, não se aplica um «ou, ou», mas um «tanto quanto». Precisamente porque o fenómeno percepcionado significa o que se manifesta no acto da percepção, ele pode também significar qualquer outra coisa. Com isto, nega-se quer a oposição entre significante e significado, quer toda e qualquer possibilidade de atribuir, de modo biunívoco e estável, um significado a um significante.

Os espectáculos que abandonam estes pares conceptuais dicotómicos, que minam as oposições, constituem uma realidade em que uma coisa pode simultaneamente manifestar-se como outra, uma realidade instável, fluida, ambígua, transitória, que elimina fronteiras. A realidade do espectáculo não é alcançável com uma elaboração de conceitos dicotómica. Na medida em que os espectáculos entram em linha de conta com vivências do dia-a-dia e dirigem a atenção para o que é banal, transfigurando-o, levanta-se a questão de saber se, rejeitando as oposições binárias como inadequadas para os descreverem, estas serão instrumentos heurísticos apropriados para descrever a realidade extra-estética.[10] Ao desestabilizarem a estrutura das elaborações conceptuais dicotómicas, com as quais estamos habituados a descrever e a compreender a realidade, os espectáculos alimentam a suspeita de que tais pares conceptuais dicotómicos servem para construir uma realidade que contraria a nossa experiência quotidiana. Com efeito, eles postulam e afirmam um «ou, ou», quando um «tanto quanto» seria muito mais apropriado. Daí que não se afigurem válidos como instrumento heurístico para o conhecimento e a descrição da realidade, nem como normas reguladoras do nosso comportamento e do nosso agir. Se os espectáculos teatrais se aproximam da vida, no sentido em que, como ela, se tornam imprevisíveis e imponderáveis, então existe uma certa probabilidade de os parâmetros que não lhes são aplicáveis também não o serem ao conhecimento e à descrição da vida.

3. LIMINARIDADE E TRANSFORMAÇÃO

Quando as oposições se desmoronam, quando um dos termos pode tornar-se simultaneamente o outro, a atenção concentra-se no momento da transição de um estado para o outro. Abre-se o espaço entre os opostos; o espaço liminar torna-se uma categoria privilegiada. Já vimos que é possível descrever a experiência estética proporcionada pelos espectáculos, antes de mais, como experiência liminar, capaz de transformar quem a vive. Este tipo de experiência estética assume uma importância primordial para a estética do performativo, porquanto se liga directamente ao carácter de acontecimento do espectáculo.

O termo liminaridade não provém da teoria da arte nem da estética filosófica, mas do estudo dos rituais. Foi cunhado por Victor Turner – com quem Schechner desenvolveu uma estreita colaboração –, ao referir-se aos trabalhos de Arnold van Gennep. Este, no seu estudo *Les rites de passage* (1909), demonstrara, com base num vasto conjunto de materiais etnológicos, como os rituais estão intimamente ligados a experiências liminares e de transição com uma elevadíssima carga simbólica. Os rituais de passagem dividem-se em três fases:

1) A fase da separação, na qual o sujeito que participa no ritual é retirado da sua vida quotidiana e do seu ambiente social.
2) A fase do limiar ou da transformação, na qual o sujeito que participa no ritual se encontra num estado de transição «entre» todos os campos possíveis, o que lhe possibilita experiências inteiramente novas e, em parte, perturbadoras.
3) A fase da incorporação, na qual o sujeito que participa no ritual – agora já transformado – ingressa de novo na sociedade e é aceite no seu novo estatuto, na sua nova identidade.

Segundo Van Gennep, esta estrutura é observável nas mais diversas culturas, apenas se diferenciando os conteúdos. Victor Turner caracterizou o estado induzido na segunda fase como estado de liminaridade (do latim *limen*, limiar) e definiu-o como o estado de uma existência lábil, «um espaço intermédio entre [betwixt and between] as posições atribuídas e distribuídas pela lei, pela tradição, pelas convenções e pelo cerimonial»[11]. Explica Turner que a fase liminar abre um espaço de experimentação e de inovação, na medida em que, «na liminaridade, experimentam-se novos modos de agir, novas combinações de símbolos, que depois são rejeitados ou aceites»[12]. Segundo Turner, as transformações a que a fase liminar conduz relacionam-se, em regra, com o *status* social de quem se submete ao ritual, estendendo-se a toda a sociedade. No que respeita aos indivíduos, tal significa que os rapazes se transformam em guerreiros, uma mulher e um homem solteiros em marido e mulher, um doente numa pessoa saudável, e assim por diante. No que se refere à sociedade no seu todo, Turner define o ritual como instrumento de renovação e de estabelecimento de grupos enquanto comunidades. Neste contexto, identifica sobretudo dois mecanismos em acção: primeiro, os momentos de *communitas* criados pelo ritual, que descreve como sentimento reforçado de pertença à comunidade, capaz de abolir as fronteiras que separam os indivíduos uns dos outros; em segundo lugar, uma utilização específica dos símbolos que os transforma em portadores de sentido densos e ambíguos, permitindo a actores e espectadores constituírem várias molduras interpretativas.

Prosseguindo e, simultaneamente, criticando a abordagem de Turner, Rao e Köpping acentuam, por um lado, a ambiguidade dos rituais e, por outro, a sua performatividade específica, o seu carácter de espectáculo. Definem o seu carácter de acontecimento como «actos de transformação», aos quais «é atribuído o poder de *transformar*, sob todos os pontos de vista possíveis, os contextos de acção e de sentido, bem como as molduras e os elementos e as pessoas que as constituem, imprimindo a pessoas e símbolos um novo *status*»[13]. Por conseguinte, pressupõem que a fase liminar não só leva à transformação do *status* social dos participantes, como transforma a sua percepção da realidade, «sob todos os pontos de vista possíveis».

Quando descrevo a experiência estética proporcionada pelos espectáculos teatrais e pela *performance art* como experiência liminar, tal não significa que ponha em pé de igualdade os espectáculos artísticos e os rituais. No entanto, é difícil encontrar critérios que permitam estabelecer uma distinção clara entre eles. Tudo indica, também, que o mais provável é os próprios espectáculos artísticos, como os de Abramović, Beuys, Nitsch, Schechner ou Schleef, porem em causa e tornearem continuamente distinções deste género. Tanto os espectáculos artísticos quanto os ritualistas se desenvolvem a partir de encenações cuidadas; uns e outros podem seguir um guião e fazer ensaios ou optar pela improvisação; uns e outros conseguem constituir uma realidade e entreter os respectivos públicos; uns e outros prevêem a possibilidade de actores e espectadores inverterem os papéis. Além do mais, o quadro de referência geral que estatui que «isto é um espectáculo teatral» ou que «isto é um ritual» dificilmente se aplica, porquanto, como vimos, os participantes singulares – actores como espectadores – podem torneá-lo. Todavia, persiste uma diferença. Enquanto a experiência liminar do participante no ritual pode conduzir à transformação do seu *status* social, da sua identidade reconhecida publicamente, na experiência estética dos espectáculos artísticos é por demais duvidoso que tal aconteça.

Ao longo deste meu trabalho, fui mostrando, com exemplos, quando e como surge um estado de liminaridade e, com ele, a possibilidade de uma transformação para todos os que o experienciam. É possível, *a posteriori*, identificar dois factores que criam, reiteradamente, experiências liminares: a autopoiese e a emergência, e o desmoronar das dicotomias. Estes factores possibilitam experiências que têm sempre uma dimensão liminar.

O desmoronar da oposição entre arte e realidade, em especial, bem como o das oposições que daí derivam, transpõe os participantes para um estado de liminaridade. Isto torna-se particularmente evidente nas performances em que os artistas se automutilam. Nessas performances, todas as normas e regras até então aceites sem discussão foram anuladas, proporcionando a todos os participantes – inclusive aos artistas que se automutilavam – um estado de radical «betwixt and between». Nesta situação, um comportamento puramente «estético» teria redundado em voyeurismo e sadismo, enquanto uma reacção ética implicaria o risco de violar a intenção do/da artista. Tais performances mergulhavam o espectador numa crise, que ele não conseguia dominar recorrendo a modelos de comportamento

geralmente reconhecidos. Os padrões até então vigentes deixavam de ser aceitáveis, mas não havia outros novos. O espectador encontrava-se numa situação liminar, numa fase de liminaridade. A crise só poderia ter solução procurando e experimentando novos modelos de comportamento – apesar do perigo iminente de um possível fracasso.

Nas encenações de Schechner, Castorf e Schlingensief, ou na performance de Coco Fusco e Gomez-Peña, isto é, em espectáculos que derrubavam a oposição entre estético e social, e entre estético e político, era recorrente uma situação deste género. Enquanto o espectador de Schechner oscilava permanentemente entre o *status* de espectador e o de participante no *play*, o de Castorf quase nunca sabe ao certo se age como espectador ou como actor, se acompanha o acontecimento como observador não observado ou se é objecto da observação de outrem, se vê diante de si uma personagem ou um actor que se separa do papel que desempenha e fala em nome próprio; se o ameaça e o insulta como Frank ou como Hendrik Arnst, como Puntila ou como Michael Wittenborn; se está na presença de um mundo «fictício» ou se se move na «realidade», ou se é, ele próprio, uma personagem fictícia de um mundo fictício. Aqui, jogava-se com o espectador um jogo que o punha numa situação liminar, com a qual, contudo, ele podia lidar de maneira lúdica.

Schlingensief faz um jogo semelhante, se bem que muito menos lúdico, em parte até brutal. Ele retira ao espectador toda e qualquer base que lhe permita decidir, com alguma segurança, em que tipo de *cultural performance* está a participar, qual o quadro de referência, quais as regras, as normas e os padrões de comportamento a que deve ater-se. O espectador é lançado num estado da mais profunda insegurança e é obrigado a encontrar, por si, uma maneira de sair dele. Seja como for, Schlingensief não age como um «xamã» bem-intencionado, capaz de o guiar, incólume, através de todas as turbulências e perturbações, e de o ajudar a encontrar uma orientação que lhe permita percepcionar-se e percepcionar o mundo de uma maneira nova. O espectador tem de encontrar sozinho uma saída, mesmo quando, no decorrer do espectáculo, a sua tentativa de dominar a crise leva, em última análise, ao surgimento de uma nova situação liminar e a uma nova crise.

Uma vez que os pares conceptuais dicotómicos não servem apenas para descrever o mundo, mas também como instrumentos reguladores da nossa acção e do nosso comportamento, a sua desestabilização, o seu desmoronar, não significa tão-só uma desestabilização do mundo, de nós mesmos e dos outros, mas também a destruição das regras e normas que norteiam o nosso comportamento. Das dicotomias conceptuais, podem deduzir-se diferentes quadros de referência, como, por exemplo: «isto é teatro/arte» ou «esta é uma situação social/política». Estes quadros contêm directivas para um comportamento adequado numa situação por eles abrangida. Ao fazerem colidir quadros de referência aparentemente contrários ou simplesmente diferentes, os espectáculos deixam os espectadores em suspenso *entre* as regras, as normas e as ordens prescritas. Alguns tomarão este estado como «não conforme» à arte. Assim, os responsáveis pelas Wiener Festwochen de 2000, frustrados com as reacções do público, tentaram, na produção de Schlingensief *Bitte liebt Österreich!*, libertá-lo desse estado, distribuindo pelos participantes folhetos em que se lia: «Isto é arte!» Devia traçar-se uma fronteira clara, que possibilitasse uma reacção «apropriada» e um comportamento «estético» de não interferência. Mas qual é a reacção «apropriada» a este tipo de acontecimentos? Trata-se aqui de uma concepção experimental, destinada a realizar, com espectadores e transeuntes, uma experiência que se prende, precisamente, com a linha de demarcação entre comportamentos esteticamente motivados e comportamentos eticamente motivados. Escusado será acrescentar que Schlingensief recolheu todos os folhetos.

O estado do «betwixt and between», a vivência da crise, é experienciado, antes de mais, como uma transformação física, como uma mudança do estado fisiológico, energético, afectivo e motor. A consciência da transformação, por sua vez, pode ser o factor capaz de provocar um estado liminar que, por vezes, se manifesta na forma de crise. Tal acontece sobretudo quando, no acto de percepção de um fenómeno que emerge repentinamente no espaço, o sujeito percipiente experimenta sensações e emoções muito fortes, como o sentimento de compaixão, medo, horror que poderá ter-se apossado dos espectadores de *Giulio Cesare*, ao verem corpos frágeis, condenados, ou o riso convulsivo provocado pela subida de meio-tom no início de cada nova estrofe de *Danke*. Como tivemos ocasião de ver, os sentimentos intensos desencadeiam um impulso para a acção, que pode desembocar numa intervenção activa, através da qual se adquire um novo *status* – o de agente;

simultaneamente, põem-se e experimentam-se novas normas de comportamento. Na estética do performativo, não é possível pensar em separado a produção de emoções e a indução de um estado liminar.

Num espectáculo, a experiência estética como experiência liminar é, em última instância, reconduzida à actividade e aos efeitos do circuito de retroacção autopoiético. A situação liminar não resulta apenas da experiência de não-disposicionalidade e das recíprocas e permanentes transições entre as posições de sujeito e de objecto. Pelo contrário, cada viragem que ela assume deve ser entendida como uma transição e, por conseguinte, como uma situação liminar. Cada passagem, cada transposição de um «limiar», cria um estado de instabilidade, do qual pode surgir algo imprevisível, portador quer de um risco de fracasso, quer da possibilidade de uma transformação bem-sucedida. Tudo isto é evidente nos espectáculos até agora analisados, porque as transições estiveram longe de se fazer de um modo suave, quase imperceptível; não raro, irrompiam abruptamente, o que as acentuava ainda mais. Neste sentido, é possível entender e descrever o processo do circuito de retroacção autopoiético como uma sequência de transições com um elevado potencial para criar liminaridade ao longo do espectáculo.

O começo e o fim do espectáculo representam um tipo especial de transição, o princípio e a interrupção do circuito de retroacção autopoiético. Como os espectáculos considerados raramente se efectuavam em teatros tradicionais – e, mesmo quando tal acontecia, não seguiam as regras e convenções vigentes –, a passagem da vida quotidiana para o espectáculo – a separação, por parte do espectador, do ambiente que lhe era familiar, bem como a sua entrada no espectáculo, a transformação do cidadão comum em espectador – afigura-se problemática. Esta transição é claramente posta em evidência, bem como a que ocorre no final, com a saída do espectador do espectáculo.

Schechner, por analogia com os rituais de separação e de reintegração descritos por Van Genepp, concebeu, para ambas as transições, uma cerimónia de ingresso especial (cada espectador devia entrar sozinho no espaço teatral, percorrendo um corredor mal iluminado) e um ritual específico de incorporação (a procissão colectiva pelas ruas de Nova Iorque). Cada um dos rituais destinava-se a garantir uma transição segura para fases particularmente perigosas: a transformação dos visitantes em participantes e a sua incorporação na sociedade depois de transformados pelas experiências vividas durante o espectáculo. Deste modo, todo o espectáculo se revelava, simultaneamente, como uma fase liminar e uma fase de transformação.

Em *Secret Service*, de Ruckert, a separação da vida do dia-a-dia e a transição para o espectáculo fazia-se mediante a colocação de uma venda nos olhos do espectador por um elemento da companhia, que depois lhe pegava na mão e o guiava até ao espaço onde o espectáculo se realizava, transpondo com ele o limiar. Na segunda parte, os espectadores despiam-se – um procedimento frequente nos rituais. O despir-se e o voltar a vestir-se simbolizam a separação do ambiente quotidiano e a reintegração nele. A passagem do espectáculo para o dia-a-dia fazia-se ao contrário: o participante era levado para fora do espectáculo, era-lhe retirada a venda e voltava a vestir-se. Também neste caso se dava grande importância a que a transição fosse segura. Com efeito, tudo o que acontecia durante o espectáculo tinha por objectivo proporcionar ao espectador, transformado em participante «cego», experiências fora do comum e, de facto, extremamente desconcertantes. Uma vez mais, as transições, claramente executadas e apresentadas como transposição, marcavam o próprio espectáculo como uma fase liminar e de transformação.

Em *Trainspotting*, Castorf procedeu de modo completamente diferente. Um trabalhador do teatro recebia o espectador no *foyer* e pedia-lhe que esperasse em frente de uma determinada porta. Mal se formava um grupo, os espectadores eram conduzidos por corredores labirínticos, escadas acima e abaixo, até ao espaço onde o espectáculo se realizava, ao qual acediam, um a um, por uma porta estreita. Depois de os seus olhos se habituarem à luz frouxa da sala e de identificarem a estrutura onde deveriam sentar-se, no fundo de cena, iam ocupar os seus lugares. Durante um lapso de tempo relativamente longo, os que já estavam sentados e observavam os recém-chegados, que atravessavam o palco aos tropeções, não podiam ter a certeza se a transição se completara, isto é, se o espectáculo já começara, ou se ainda se encontravam no limiar. A incerteza que em geral caracteriza os momentos de transição tornava-se, assim, maior. A transição era percepcionada como uma fase de desorientação, como uma situação verdadeiramente liminar. O mesmo acontecia com a transição de saída do espectáculo. Como os actores continuavam a ir ao palco e tentavam entreter os que faziam menção de ir-se embora, entabulando conversa sobre o espectáculo, para logo depois se despedirem, de modo absolutamente formal – com um beija-mão, no caso de algumas espectadoras –, o público não tinha a certeza de que o espectáculo já tivesse terminado; este, aliás, prosseguiu assim até o último espectador abandonar a sala. Tudo o que se passava desde que o espectador entrava no *foyer* até que ali regressava, era, pois, vivido como uma fase de liminaridade e de transformação.

Em *Imponderabilia*, Abramović e Ulay foram particularmente radicais. Toda a performance consistia em os espectadores terem de passar por entre os corpos nus dos dois performers para transporem – um por um – a porta de acesso ao museu. Aceder ao limiar, transpô-lo e sair, voltando a transpô-lo: toda a performance era constituída pela transição. Será certamente difícil encontrar exemplo mais expressivo do que está em jogo nos espectáculos: a transição, através de uma fase de liminaridade e de transformação.

É, pois, a autopoiese do circuito retroactivo que, ao mesmo tempo que cria o espectáculo, produz liminaridade. Esta está intimamente ligada à autopoiese e tem origem no seu carácter de acontecimento. O circuito autopoiético de retroacção põe o espectador numa situação que o alheia do seu dia-a-dia, das regras e normas nele vigentes – mesmo que certas experiências vividas durante o espectáculo coincidam com certas experiências desse dia-a-dia –, sem lhe indicar um caminho que lhe permita encontrar uma nova orientação. Para o espectador, esta condição pode proporcionar prazer ou ser torturante.

As transformações que ocorrem no seu íntimo são, na maioria, transitórias, podendo manter-se durante todo o espectáculo ou apenas durante um período de tempo limitado. Elas geram mudanças fisiológicas, afectivas, energéticas e motoras do corpo, podendo também produzir uma mudança de *status*, como na passagem do papel de espectador para o de actor, ou a constituição de uma comunidade. Só caso a caso é possível ajuizar se a experiência de desestabilização da percepção de si, do mundo e do outro, ou da perda de normas e regras, conduz, de facto, o sujeito em causa a uma nova orientação na percepção da própria realidade e de si mesmo, ou a uma transformação duradoura. Pode igualmente dar-se o caso de, após ter deixado o espaço onde o espectáculo se realizou, o espectador rejeitar essa experiência transitória, como absurda e infundada, e regressar à sua anterior ordem de valores, ou ainda, no final do espectáculo, permanecer num estado de desorientação por um período prolongado de tempo e, só depois de longas reflexões, encontrar uma nova orientação. Tal não altera em nada o facto de a sua participação ter sido vivida como uma experiência liminar. Como vimos, esta experiência distingue-se da experiência liminar ritual sobretudo em dois aspectos, apenas válidos para a experiência ritual: *1*) o carácter permanente (irreversibilidade) e *2*) o reconhecimento social.

A experiência estética pode ser gerada não apenas por acontecimentos extraordinários, mas também pela percepção do que é banal. Tive ocasião de mostrar das mais diversas maneiras como é possível fazerem-se experiências nos espectáculos que, em certos contextos, coincidem com experiências do dia-a-dia dos espectadores, mesmo quando excluídas do debate público; mostrei como são

percepcionados corpos, movimentos, coisas, sons, cheiros absolutamente comuns que, no entanto, se manifestam como extraordinários e transfigurados, e como a peculiaridade de muitos espectáculos é, precisamente, fazer saltar à vista o que é banal, como as *silent pieces* de Cage, que tornam o chamado silêncio audível. Quando o que é comum se torna conspícuo, quando as dicotomias se desmoronam e as coisas se transformam no seu contrário, o espectador vive a realidade como «encantada». E é este encantamento que o transporta para um estado de liminaridade e lhe permite transformar-se.

NOTAS

1 Para o conceito de encenação, cf. a secção correspondente no último capítulo.

2 Cf. Georg Franck, *Ökonomie der Aufmerksamkeit*, Munique, Frank, 1998.

3 Cf., a propósito destes critérios, Walter Seitter, «Aufmerksamkeitskorrelate auf der Ebene der Erscheinungen», em Aleida Assmann e Jan Assmann (org.), *Aufmerksamkeiten. Archäologie der literarischen Kommunikation*, Munique, Fink, 2002, pp. 171-82.

4 *Ibid.*, p. 171.

5 Thomas J. Csórdas, «Somatic Modes of Attention», em *Cultural Anthropology* 8, 1993, pp. 135-56, em especial p. 138.

6 Krämer/Stahlhut, «Das "Performative"» als Thema der Sprach- und Kuturphilosophie», em Erika Fischer-Lichte, C. Wulf (org.), *Theorien des Performativen, Berlim*, Akademie Verlag, 2001, p. 56.

7 Friedrich Schiller, «Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?», em *Schillers Werke: Nationalausgabe*, vol. xx, Weimar, Böhlau 1962, pp. 87-100, em especial p. 95.

8 Bertolt Brecht, «Der gute Mensch von Sezuan», em *Gesammelte Werke*, vol. 11, Frankfurt, Suhrkamp, 1967, p. 1607 [*A Boa Alma de Sé-Chuão*, trad. Ilse Losa, Lisboa, Portugália, 2002; *A Boa Alma de Sichuan*, trad. António Sousa Ribeiro, em Bertolt Brecht, Teatro 5, Lisboa, Cotovia, 2018, pp. 257-358].

9 Friedrich Schiller, «Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen», em *Schillers Werke*, vol. xx, Weimar, Nationalausgabe, 1962, pp. 309-412, 359 [*Sobre a Educação Estética do Ser Humano Numa Série de Cartas e Outros Textos*, trad., introd., coment. Teresa Rodrigues Cadete, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994].

10 A diferença entre realidade estética e realidade extra-estética pertence às dicotomias que uma estética do performativo faz desmoronar. Ambas as realidades fazem parte dos espectáculos.

11 Victor Turner, *The Ritual Process, Structure and Anti-Structure*, p. 95.

12 *Id.*, «Variations on a Theme of Liminality», em Sally F. Moore, Barbara C. Myerhoff (org.), *Secular Rites*, Assen, Van Gorcum & Co., 1977, pp. 36-57, 40.

13 Ursula Rao, Klaus-Peter Köpping, «Die "performative Wende": Leben – Ritual – Theater», em Klaus-Peter Köpping, Ursula Rao (org.), *Im Rausch des Rituals. Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz*, Münster-Hamburgo-Londres, Lit-Verlag, 2000, pp. 1-31, em especial p. 10.

SÉTIMO CAPÍTULO

O reencantamento do mundo

Podemos definir o que acontece nos espectáculos como o reencantamento do mundo, e uma metamorfose de todos os que neles participam. A natureza de acontecimento dos espectáculos, que se articula e se manifesta na co-presença de actores e espectadores, na produção performativa de materialidade e na emergência de sentido, provoca e possibilita esses processos de transformação. A característica específica dos espectáculos de teatro e de *performance art* a partir dos anos 60 consiste em terem jogado, repetidamente, com as condições constitutivas do espectáculo, bem como com os processos de transformação a ele associados, e reflectido sobre elas, abrindo caminho ao reconhecimento de que tais condições são válidas para todos eles, independentemente do género e da época. É sobre elas que versa a estética do performativo até agora desenvolvida.

A estética do performativo não aspira apenas a uma delimitação, mas também a uma dissolução das fronteiras. Ela *não* se propõe, em geral, substituir as estéticas tradicionais da obra, da produção e da recepção. Sempre que se verifiquem ou se tenham verificado processos artísticos passíveis de serem captados e descritos adequadamente por meio das categorias de «obra», «produção» e «recepção», não é necessário substituí-los por uma estética do performativo – mesmo que esta ofereça uma possibilidade promissora de os complementar. A estética do performativo visa, prioritariamente, todos os processos artísticos em relação aos quais os conceitos de «obra», «produção» e «recepção» se revelaram inadequados e que, por conseguinte, no âmbito das estéticas da obra, da produção e da recepção, foram objecto, se é que o foram, de uma análise muitíssimo insuficiente e quase sempre distorcida, como é o caso dos espectáculos.

Dos anos 60 em diante – mas, em parte, logo a partir das vanguardas históricas, entre 1900 e 1930 –, também as artes «não teatrais» tendem a privilegiar a modalidade do espectáculo, razão pela qual uma estética do performativo, tendo em vista os desenvolvimentos artísticos ocorridos à luz da viragem performativa, surge como uma necessidade imperativa não apenas para o teatro, mas para todas as formas de arte.

Uma vez que assenta no conceito de espectáculo, o seu alcance estende-se para lá dos espectáculos artísticos, abrangendo todos os tipos de espectáculo. Dos anos 60 em diante, ou seja, a partir da viragem performativa e da difusão dos novos *media*, formou-se na nossa cultura uma série de novos géneros de espectáculo, que abarcam desde a política ao desporto, passando pelos espectáculos de entretenimento e pelas manifestações culturais. Estes espectáculos não reivindicam o estatuto de arte; ao mesmo tempo, no entanto, são realizados e percepcionados como novos modos de teatralização e de estetização do mundo em que vivemos, como instrumentos e vias para o reencantamento do mundo.[1] A partir do momento em que também lhes é aplicável, a estética do performativo representa uma moldura particularmente apropriada para analisar as relações, em permanente mutação, entre o estético e o não-estético, entre a arte e a não-arte, bem como para retomar, neste contexto, a questão da autonomia da arte nos nossos dias.

Ao longo deste trabalho, mas sobretudo no sexto capítulo, relativo ao carácter de acontecimento do espectáculo, servi-me frequentemente de dois conceitos – o conceito de encenação e o conceito de experiência estética –, sem os definir com rigor. Tais conceitos, sem dúvida fundamentais para uma estética do performativo, estão intimamente ligados ao processo de reencantamento do mundo e ao processo de metamorfose de quem participa no espectáculo. Ambos têm origem no século XIX, tendo sofrido, desde a sua primeira definição até hoje, uma série de transformações. Até à década de 70 do século XX, ambos tiveram, se bem que por diferentes razões, um campo de aplicação limitado. Enquanto o conceito de encenação se aplicava tão-só ao campo teatral, as tradições determinantes para o desenvolvimento do conceito de experiência estética eram abruptamente interrompidas com a Segunda Guerra Mundial. Nos anos 70, porém, a estética filosófica (sobretudo Rüdiger Bubner) e a estética da recepção, que recomeçava a ganhar forma, ressuscitaram e aprofundaram a noção de experiência estética, tendo em vista a relação específica entre o sujeito e a obra. O conceito de encenação, pelo contrário – à excepção de alguns precursores isolados, nos anos 70 –, só na década de 80 deixou de ser um conceito específico do teatro, para passar a ser um conceito estético geral. Desde então, a sua popularidade tem-se mantido inalterada.

Não é por acaso que ambos os conceitos foram retomados e redefinidos na continuidade da viragem performativa dos anos 60-70, ou imediatamente depois, tendo encontrado, a partir de então, uma ampla difusão. Com efeito, a viragem performativa contribuiu, de maneira decisiva, para a dissolução de fronteiras entre as diferentes artes e, também, entre a arte e a não-arte – tê-la-á mesmo guiado. Tal facto tornou necessário o desenvolvimento de instrumentos conceptuais aplicáveis, por um lado, às diferentes formas de arte e, por outro, capazes de captar a esteticidade de fenómenos e processos não artísticos. Sob este ponto de vista, quer o conceito de encenação, quer o de experiência estética se afiguram particularmente apropriados. O conceito de «encenação» é hoje utilizado não apenas relativamente às diversas artes, mas a todos os espectáculos não artísticos, bem como aos processos de teatralização e de estetização da vida do dia-a-dia. Quanto ao conceito de «experiência estética», ele não se refere tão-só às experiências induzidas pelas diferentes artes, sendo também aplicado a experiências específicas, possibilitadas por aqueles fenómenos e processos a que é possível atribuir uma função estética, estejam eles relacionados com a moda, o *design*, a cosmética, ou com a publicidade, o desporto, o planeamento urbano ou paisagístico e a natureza.

Enquanto o conceito de obra requer a complementaridade dos conceitos de produção e recepção, o conceito de acontecimento nos processos estéticos é completado pelos de encenação e experiência estética. Esta tríade conceptual constitui a estrutura de base da estética do performativo. Antes de entrar na discussão acerca do alcance e da função

desta estética, procederei à clarificação dos dois conceitos, tantas vezes utilizados neste trabalho e, no entanto, ainda não rigorosamente explicitados: o conceito de «encenação» e o conceito de «experiência estética».

1. ENCENAÇÃO

Embora o conceito de encenação tenha sido cunhado apenas no século XIX, o processo a que se refere é antiquíssimo e está presente onde quer que se realize um espectáculo. Todos os espectáculos em que participem várias pessoas requerem uma preparação, a qual, por sua vez, exige ensaios meticulosos e absorventes. Em Atenas, as tragédias desenrolavam-se durante as Grandes Dionisíacas ou Dionisíacas Urbanas, isto é, no âmbito e como componente da maior e mais representativa festa da *polis*. Segundo fontes fidedignas, os seus preparativos prolongavam-se por muitos meses. Em regra, havia uma única pessoa responsável pelo espectáculo, e era ela quem elaborava o texto e o ensaiava, juntamente com os actores e com os coreutas (não era ela, contudo, quem financiava os preparativos, mas sim um ateniense abastado). Particularmente moroso e fatigante era o trabalho de preparação dos cidadãos que faziam de coreutas – cantando e dançando. Os responsáveis por este trabalho, de entre os quais são conhecidos, sobretudo, Ésquilo, Sófocles e Eurípedes, empenhavam-se arduamente nos preparativos, ou seja, no processo de encenação. Os homens de teatro bem-sucedidos, que tinham sido capazes de repetir a vitória no ágon trágico, gozavam de grande prestígio, sendo alvo de uma extraordinária consideração na esfera pública da *polis*. Se um autor/director artístico gozasse de uma boa reputação junto dos seus concidadãos, estes de bom grado o elegeriam para importantes cargos políticos ou militares. Sófocles, que entre 468 a.C. (ano da sua primeira participação) e 406 a.C. (ano da sua morte) alcançara vinte vitórias nos ágones trágicos, ocupou o cargo de helenotamia de 443 a 442 a.C.; entre 441 e 439 a.C. foi eleito estratega, juntamente com Péricles, por ocasião da guerra contra Samos – consta que em virtude do êxito retumbante alcançado pela sua *Antígona*. Em 428 a.C., obteve de novo o cargo de estratega, com Tucídides, e em 441 a.C. foi finalmente eleito buleuta. Estes exemplos ilustram bem como a capacidade de desenvolver estratégias de encenação eficazes era considerada um atributo essencial para o desempenho de um cargo político ou militar.

Sem encenação, os espectáculos são inimagináveis. No entanto, o conceito de encenação só foi cunhado como expressão técnica específica no século XIX, no início do qual foi introduzido na língua alemã. No seu ensaio *In die Szene setzen* [Pôr em cena] (1837), August Lewald explica-o:

> Nos últimos tempos, foi introduzida em todos os teatros alemães a expressão «pôr em cena»; ouvi-a pela primeira vez no Outono de 1818, em Viena, e, na época, não sabia bem o que pensar. O senhor Carl Blum, com quem me cruzei na rua, disse-me que iria permanecer em Viena até pôr em cena o seu mais recente *ballet*, *Aline*. A expressão, aliás, soa francamente melhor do que *dar* ou *tomar* [cena] e, evidentemente, adoptámo-la do francês. Em francês, contudo, também se diz *la mise en scène*, *«o pôr em cena»*, expressão que ainda não se usa em alemão.[2]

Durante a preparação do texto para impressão, Lewald acrescentou, neste ponto, uma nota de rodapé: «Ultimamente, *inscenierung* [encenação] passou a estar mais em voga.» Lewald preocupa-se, além disso, em dar uma definição mais precisa: «"Pôr em cena" significa dar a ver completamente uma obra dramática, a fim de, com meios externos, completar a intenção do autor e reforçar a eficácia do drama.»[3] O conceito relaciona-se, pois, com o teatro literário e nasce no contexto da teoria dos dois mundos. Contudo, não se refere, ou não se refere apenas, ao processo de «tradução» dos sentidos expressos e transmitidos com signos linguísticos em signos teatrais, ao qual aspiravam os teóricos do século XVIII. Este conceito, pelo contrário, dá a primazia ao facto de qualquer coisa de apresentado por escrito no texto literário do drama, e que, por conseguinte, só pode estar presente na fantasia e na imaginação, dever ser dado a ver, dever manifestar-se no palco.

Como refere Lewald, o conceito de «pôr em cena»/«encenação», na acepção que ele lhe dá, é tomado do francês.[4] Os primeiros testemunhos do conceito de *mise en scène* datam de 1800, tornando-se mais frequentes a partir de 1835. É usado com o sentido de «disposições tomadas para pôr uma peça em condições de ser representada»[5] ou no de «transformar (um texto dramático) em espectáculo»[6]. No mesmo período, altera-se igualmente o sentido da expressão *mettre en scène*. Também estes termos se referem ao teatro literário; partem do princípio de que o que é primário e dado é o texto literário do drama, e que este texto literário, por um processo específico – o da *mise en scène* – deve ser transformado em espectáculo. A introdução do conceito atesta como o processo de transformação deixava de ser automático e isento de problemas, e como se tomava uma cada vez maior consciência da necessidade de desenvolver determinadas estratégias de representação.

O conceito de *mise en scène*/encenação surge num momento em que se anunciam mudanças profundas no teatro: a promoção do director artístico, que deixa de ser um simples ensaiador para passar a ser um autêntico criador da «obra de arte» do espectáculo. É certo que Goethe, durante os anos em que esteve à frente do teatro da corte em Weimar (1791-1817), já adoptara, sob muitos aspectos, a função de director artístico: organizava sessões de leitura durante as quais os actores tomavam conhecimento da peça na íntegra, bem como da função atribuída ao seu papel (até então, os actores só conheciam a parte que lhes dizia respeito); discutia os cenários em pormenor com o pintor, definia meticulosamente as cores dos cenários e dos fatos, fixava a maneira de andar dos actores e as poses que cada um devia adoptar em palco, ensaiava com eles a declamação, os gestos e os movimentos, e seleccionava a música mais «adequada». E são estas, precisamente, as tarefas do director artístico que mencionam quer Lewald, no seu artigo, quer o *Allgemeines Theater-Lexicon*, de 1846, no verbete respeitante a «pôr em cena» [*Inscenesetzen*].[7] Contudo, sob este ponto de vista, o teatro da corte de Weimar representava uma excepção e não a regra. Só nos anos 40, «a disposição do pessoal e do material na globalidade da

representação de um poema dramático», segundo o *Lexicon*, passou a integrar as tarefas geralmente atribuídas ao director artístico. Neste período, difundiu-se também a prática de mencionar o nome do director artístico nos cartazes.

Nos anos 40, porém, ainda não se chegara a um consenso sobre como considerar o «pôr em cena»: dever-se-ia considerá-lo uma actividade artística, e o seu processo algo de estético, ou antes um conjunto de tarefas puramente técnicas? Lewald, bem como o autor da entrada do *Allgemeines Theater-Lexicon*, sublinhava até que ponto esta actividade pressupunha não apenas um conjunto de conhecimentos e de aptidões inerentes a diferentes artes – literatura, arte dramática, pintura, música –, mas também um conhecimento dos diferentes estilos arquitectónicos e da moda ao longo da história, «para evitar anacronismos»[8]. Mesmo quando descreve o «pôr em cena» como um trabalho extraordinariamente complexo, com uma importância inestimável para o palco, Lewald nunca o caracteriza como uma actividade artística. Franz von Akáts, que no seu estudo *Kunst der Scenik in ästhetischer und ökonomischer Hinsicht* (1841) [A arte da cena de um ponto de vista estético e económico] separa a «arte da cena» em «disposição e decoração» e «disposição do que está vivo», embora inclua a encenação no âmbito das artes visuais, por ter como objectivo «a representação de ideias estéticas através de imagens», nega-lhe explicitamente o carácter de «arte criativa».[9] Akáts explica a arte da cena, concebida como mera técnica, à luz da teoria dos dois mundos: de um lado, temos o mundo das ideias estéticas; do outro, as imagens criadas pela encenação para representar essas ideias e levá-las a manifestar-se. No século XIX, o conceito de encenação indica, pois, dar visibilidade a algo previamente existente «algures» – no texto literário do drama ou no reino das ideias estéticas; no entanto, não existe de modo perceptível aos sentidos, adquirindo «forma» apenas na imaginação ou no pensamento. A tarefa e a função da encenação consistem em torná-lo visível. A encenação prende-se, pois, com estratégias de representação.

Esta acepção basilar do conceito só muda na viragem do século XIX para o século XX, quando se reconhece à encenação o estatuto de actividade artística, deixando-se de a considerar vinculada ao texto literário do drama. As vanguardas históricas declararam o teatro uma forma de arte autónoma e independente da literatura. No seu ensaio *Die Kunst des Theaters* [A arte do teatro] (1905), Edward Gordon Craig afirmava:

> [A] arte do teatro não é a representação, nem a peça, nem sequer a cenografia ou a dança. Ela é a síntese de todos os elementos que compõem este conjunto: a acção, que é o próprio espírito da representação, as palavras, que são o corpo da peça, a linha e a cor, que são a alma do cenário, e o ritmo, que é a própria essência da dança.[10]

Por conseguinte, o espectáculo não é o produto de uma transformação de um texto literário, mas a selecção, a combinação e a apresentação dos seus mais diminutos elementos constitutivos. É deste processo que se ocupa o encenador, que «enquanto artista [...] domina o uso das acções, das palavras, das linhas, das cores e do ritmo»[11]. Deste modo, como expõe Lothar Schreyer no seu texto *Das Bühnenkunstwerk* (1916) [A obra de arte teatral], o espectáculo assume-se como «obra de arte autónoma» e o teatro como «arte autónoma».[12] A actividade do encenador, o pôr em cena, é assim promovida a actividade criativa. À encenação já não cabe «dar a ver completamente uma obra dramática, a fim de [...] completar a intenção do autor e reforçar a eficácia do drama», como escreveu Lewald. Quando Craig a define como o que deve dar visibilidade ao «invisível»[13], poderia parecer que ainda estaria a recorrer à teoria dos dois mundos e a defender que a encenação leve algo que se encontra «algures», no «reino do invisível», a manifestar-se. Contudo, o que expõe posteriormente deixa dúvidas sobre uma tal interpretação. Afirma ele:

> Há uma coisa que o homem ainda não aprendeu a dominar, uma coisa com a qual não sonhava e que, contudo, esperava que ele se aproximasse com amor; uma coisa invisível e, no entanto, sempre presente. Uma coisa com uma magia assombrosa, que o seduzia, depressa pronta a recuar, persistindo apenas em esperar que o homem certo se lhe avizinhasse, para com ela se elevar aos céus, longe da terra – o movimento.[14]

A tarefa da encenação consiste em levar o movimento a manifestar-se, em torná-lo presente. Apesar de sempre presente, o movimento permanece muitas vezes «invisível». Se a encenação se esforça por levá-lo a manifestar-se, tal significa que, graças a ela, o movimento se manifesta como aquilo que é. Enquanto para Lewald, para o *Theater-Lexicon* e para Akáts se tratava de, através da encenação, levar «outra» coisa a manifestar-se, torná-la visível no sentido da sua representação, em Craig, encenação significa utilização de todos os meios artísticos e técnicos para levar uma coisa a manifestar-se como aquilo que é. Segundo Craig, tal não significa apenas que esta coisa é percepcionada, e sim que é apreendida na sua «magia assombrosa», na sua relevância para o sujeito percipiente, como algo capaz de «encantar» o seu mundo, de o transformar: neste sentido, a encenação não corresponde a uma estratégia de representação, mas uma estratégia de criação. Ela cria a presença aqui e agora do que mostra.

Em paralelo com esta nova definição, persistiu, contudo, durante muito tempo – em parte, até aos dias de hoje –, com diferentes acepções e variações, a definição do conceito proposta por Lewald, se bem que no século XX se tenha estabelecido que encenar era uma actividade artística. No artigo sobre direcção artística e encenação que escreveu para a *Encyclopédie Française* (Paris, 1936), Jacques Copeau define a segunda como «a soma dos procedimentos técnicos e artísticos graças aos quais a obra de um autor compilada como texto escrito é transferida da sua existência puramente mental e oculta para a sua existência teatral real e actual»[15], considerando assim o texto como uma entidade «mental» pré-existente, que é transformada em presença sensorial pela encenação.

Esta definição – e a validade da teoria dos dois mundos nela implícita – está na base do alargamento, proposto por Wolfgang Iser, do âmbito estético do conceito de encenação a um âmbito antropológico. Apoiado na teoria de Plessner

sobre a distancialidade do ser humano em relação a si mesmo, a encenação serve, na opinião de Iser, para «fazer aparecer o que não pode tornar-se presente» e, por conseguinte, deve

> ser antecedida [...] por algo que se manifesta através dela. Este algo pré-existente não pode nunca ser coberto por completo pela encenação, pois, de outro modo, ela própria seria esse algo pré-existente. Por outras palavras, podemos dizer que cada encenação vive daquilo que não é. Com efeito, tudo o que nela se materializa está ao serviço de algo ausente, que, embora se manifeste através de algo que está presente, não pode estar presente.[16]

Como ficou demonstrado, sobretudo no quarto capítulo, a partir dos anos 60 e 70 do século XX, trabalha-se predominantemente com um conceito de encenação que não remete para algo pré-existente, nem precisa de uma teoria dos dois mundos. A encenação é concebida, à semelhança do que acontece em Craig, como estratégia de criação. Se os instrumentos artísticos e técnicos são utilizados para que o actor se mostre presente e as coisas sejam captadas no seu êxtase, e para que a atenção do espectador se dirija para o seu ser fenoménico e este salte à vista, então, no corpo do actor e através dele, nas coisas e através delas, não é algo diverso que se manifesta, mas sim esse corpo e essas coisas, na sua presença fugaz. Os actores/performers criam presença e mostram-se ao espectador na presença por eles criada. Uma vez que os objectos e os seres humanos aparecem e se mostram presentes, como eles mesmos, o mundo torna-se encantado. Ou seja, no seu âmago, o encantamento constitui-se a partir da auto-referencialidade, como libertação do esforço de compreensão, como revelação do «próprio sentido» do homem e das coisas.

No processo da encenação, experimenta-se e estabelece-se como deve realizar-se a produção performativa da materialidade e, no final de cada espectáculo, é frequente intervir-se, introduzindo novas alterações. Deve, pois, pensar-se a encenação como um processo intencional, no qual, recorrendo aos mais diversos procedimentos – inclusive a operações aleatórias –, se determinam os elementos que devem ser criados performativamente. Tal significa que se determina em que momento do espectáculo e em que lugar do espaço cénico devem aparecer, de que modo devem movimentar-se e, se for o caso, transformar-se, bem como em que momento e em que lugar devem desaparecer do espaço cénico. Podemos então descrever a encenação como o processo no qual, progressivamente, se desenvolvem e se experimentam as estratégias que determinam o que deve mostrar-se ao espectador, onde, como e quando. A encenação pode, pois, definir-se como uma estratégia de criação, segundo a qual, no espectáculo, a presença dos fenómenos deve ser produzida performativamente e apresentada como transitória e efémera, numa certa sequência temporal e segundo uma certa disposição espacial.

Adequa-se a este processo, preferencialmente, a definição do conceito recentemente proposta por Martin Seel, segundo a qual a encenação é «montar a presença. Ela é a criação conspícua e enfática de algo que acontece aqui e agora e que, precisamente porque está presente, se subtrai

a uma compreensão total, se bem que aproximativa»[17]. A encenação leva a presença a manifestar-se. Neste sentido, Seel encontra uma profunda diferença entre as encenações artísticas e as não artísticas, definindo as primeiras, em total conformidade com os argumentos por mim utilizados no quarto capítulo, como «apresentações num sentido específico. Não se limitam a construir e a exibir uma certa presença – elas expõem a presença. [Não] *produzem* unicamente a presença, *apresentam* a presença. [...] *São* presenças transitórias da vida humana. Elas são o que mostram»[18].

Embora afirme explicitamente que as encenações são «processos sensoriais introduzidos ou executados intencionalmente», que *«são expostos perante um público»*[19], Seel não estabelece uma distinção entre encenação e espectáculo. Na sua definição, o planeamento dos preparativos e a concepção do espectáculo coincidem com o próprio espectáculo. A frase com a qual se refere à encenação – «São presenças transitórias da vida humana. Elas são o que mostram» – corresponde, do meu ponto de vista, ao espectáculo, que descreve na perfeição, mas não à encenação. Neste ponto, gostaria, pois, de reafirmar explicitamente a diferença que existe entre encenação e espectáculo.

As definições do conceito de encenação aqui citadas não estabelecem a diferença entre encenação e espectáculo, e, por conseguinte, fazem pressupor que o que é planeado e decidido num espectáculo se repete, exactamente do mesmo modo, todas as noites, escapando ao efeito do circuito de retroacção autopoiético, que é o que antes de mais dá origem ao espectáculo. Ora, como o próprio Seel faz notar, a encenação propõe-se ser percepcionada pelos espectadores. Tal significa que o processo de encenação resulta, precisamente, da distinção entre encenação e espectáculo, do reconhecimento de que só a percepção dos espectadores e as suas reacções ao que é objecto de percepção – a co-presença física de actores e espectadores – criam o espectáculo. Na medida em que o processo da encenação parte destes pressupostos e entra em linha de conta com eles, impõe-se também considerá-los na definição do conceito.

Volto, por isso, uma vez mais, à proposta que fiz no capítulo anterior. No processo de encenação, experimenta-se, identifica-se e estabelece-se como deve efectuar-se a produção performativa de materialidade e cria-se uma situação específica em que os actores e os espectadores participam. Trata-se, em princípio, de uma situação aberta, uma vez que não se sabe antecipadamente qual será o comportamento dos espectadores, nem como os actores reagirão a esse comportamento. Tal significa que o processo de encenação concede sempre uma certa liberdade, dando lugar a um certo espaço de manobra. Há, na história do teatro e na história da civilização, inúmeros exemplos de espectáculos que não se desenrolaram segundo o planeado e nos quais os participantes, usando o seu espaço de manobra, lhes imprimiram um curso diferente daquele que originalmente se pretendia.

Defino, pois, a encenação como o processo através do qual se planeiam, se experimentam e se estabelecem estratégias, segundo as quais a materialidade do espectáculo é produzida performativamente, de tal modo que, por um

lado, os elementos materiais se manifestem como presentes no seu ser fenoménico e, por outro, se crie uma situação que conceda liberdade e abra espaço de manobra para acções, comportamentos e acontecimentos não planeados, não predeterminados. A encenação fornece importantes directivas, decisivas mesmo, para o espectáculo, para o circuito de retroacção autopoiético, mas está impossibilitada de estabelecer o seu curso preciso de modo definitivo, bem como de controlar ou prever o processo de autopoiese. O conceito de encenação encerra sempre uma reflexão sobre os limites da própria encenação.

Não deve concluir-se daqui que tais limites sejam sempre claramente reconhecíveis pelos participantes. Se, durante o espectáculo, um projector cai, os espectadores, regra geral, partem do princípio de que ocorreu um acidente, algo fora do planeado, não previsível, não encenado. Só quem assiste ao espectáculo uma segunda vez e se dá conta de que o projector cai sempre no mesmo momento se apercebe de que se trata de um acontecimento que faz parte da encenação. Quem parte do princípio de que o espectador sentado na décima fila e que intervém a intervalos regulares com comentários mais ou menos espirituosos, aos quais os actores reagem vigorosamente, é um actor a desempenhar o seu papel, só vendo o espectáculo uma segunda vez e procurando, em vão, o suposto actor, descobrirá que, na vez anterior, se tratara de uma reacção «espontânea» de um espectador que talvez tivesse querido dar nas vistas, e que o ocorrido, bem como as reacções taco a taco dos actores, não estava previsto nem fora encenado pelo director artístico. Os actores, pelo contrário, no primeiro caso, estavam perfeitamente cientes de que se tratava de um acontecimento encenado; em contrapartida, no segundo, talvez também não estivessem completamente seguros de que se tratava da acção planeada de um espectador ou, até, de um colega que não conhecessem. Os limites da encenação são sempre estabelecidos pela percepção dos sujeitos participantes.

O conceito de encenação que aqui se propõe está intimamente ligado ao conceito de acontecimento. É a encenação que concebe a situação em que alguma coisa pode acontecer. Nesta medida, torna-se absolutamente incompreensível que uma estética do acontecimento não seja compatível com uma estética da encenação, como afirmam os defensores de um conceito enfático de acontecimento, em cuja voz transparece uma nota de desprezo sempre que pronunciam a palavra encenação – desprezo que faz eco de um debate conduzido no âmbito da história e da teoria da arte nos anos 60 e 70 do século passado. Assim, nos seus escritos, Michael Fried criou uma oposição entre os termos *theatre*, *theatrical* e *theatricality*, negativamente conotados com o processo de encenação, e as noções positivas de *objecthood*, *absortion* e *authenticity*. Nos anos 60, época em que enfrentou a recepção da segunda geração da vanguarda americana, Fried concentrou-se nas características fenoménicas fundamentais das obras e, nesse contexto, insistiu na necessidade de «objecthood to defeat theatre».[20] A teatralidade, entendida como encenação, significava, neste caso, uma crise na definição do objecto artístico.

No seu livro sobre a pintura francesa no século XVIII, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of*

Diderot (1980), Fried aponta como característica negativa da encenação o facto de ser planeada tendo em vista a percepção de um outro. Em conformidade com isto, aplica o termo «theatrical» às personagens retratadas nas pinturas, etiquetando de «teatrais» as poses das figuras pintadas com tons fortes, que parecem conscientes de serem objecto do retrato de um pintor. O comportamento dessas personagens, com efeito, surge-lhe como se tivesse sido «encenado» e, por este motivo, desvaloriza-as relativamente a outras que, absorvidas nas suas ocupações, como brincar ou trabalhar, parecem não se dar conta de que o pintor as observa na sua actividade.

É precisamente o par conceptual autenticidade/encenação, entendido como dicotomia, que os espectáculos até agora analisados derrubam. Neles, é a encenação que cria a liberdade e o espaço de manobra no âmbito do qual podem acontecer o imprevisível e o inesperado. Se os defensores de um conceito enfático de acontecimento querem, hoje, contrapor uma estética do acontecimento a uma estética da encenação, então levanta-se a suspeita de que concebem a estética do acontecimento como resíduo da ideia de sacralidade da arte e da ideia de arte como religião sucedânea. O que acontece no encontro com a arte é o divino, o numinoso por excelência.[21] Tais noções não têm lugar, como vimos, numa estética do performativo; nesta, a estética do acontecimento e a estética da encenação estão íntima e inseparavelmente ligadas.

No entanto, à definição de «encenação» até agora delineada, falta uma componente essencial, sobre a qual já tive ocasião de me deter no capítulo anterior. Com efeito, é a encenação que traça estratégias específicas, destinadas a excitar e a guiar a atenção do público. É ela a responsável pela criação performativa de materialidade, de tal modo que os elementos que aparecem chamem sobre si a atenção dos espectadores e, simultaneamente, a orientem para o acto de percepção. É ela que leva a que, por um lado, o que aparece, mesmo insignificante, banal, salte à vista e surja transfigurado e, por outro, a que o sujeito percipiente, no acto da percepção, se aperceba de como o movimento, a luz, as cores, os sons e os cheiros o afectam e o transformam. Neste sentido, pode-se definir e descrever a encenação como um processo que visa o reencantamento do mundo – e a metamorfose de todos os que participam no espectáculo.

Também sob este ponto de vista, tudo o que já expus acerca da relação entre encenação e espectáculo é válido. A encenação pode tentar dirigir a atenção do espectador para um elemento específico, mas não está em condições de a guiar e controlar de modo a que o espectador a oriente para esse elemento. Não raro, as intenções da encenação não coincidem com o que acontece, de facto, no espectáculo. E isto independentemente de as estratégias escolhidas não terem sido as adequadas, embora até se tenham revelado eficazes num outro espectáculo. Contudo, durante o espectáculo em causa, podem manifestar-se circunstâncias que lhes retiram eficácia, como, por exemplo, no caso em que a «parte refractária do público», sobre a qual Herrmann escreveu, represente uma maioria e «contagie» a restante parte, ao ponto de a tornar imune às estratégias de encenação. A encenação não consegue controlar, e muito menos garantir, que o reencantamento do mundo se produza

em cada espectáculo, e para cada espectador. Pese embora o recurso a estratégias bem elaboradas e empiricamente eficazes, o êxito da encenação representa um fenómeno emergente.

As definições do conceito de encenação até agora explanadas são válidas, do meu ponto de vista, para todas as encenações, artísticas ou não: encenações de espectáculos teatrais e de *performance art*, de exposições, instalações, concertos, bem como de rituais, festivais, espectáculos de entretenimento, competições desportivas, reuniões políticas, entre outras. O conceito aplica-se, pois, ao trabalho estético em todo o tipo de espectáculos. Como categoria estética, a encenação está sempre relacionada com a percepção, e num sentido muito específico, ainda não discutido.

É possível diferenciar os diversos tipos de encenação usando como critério o facto de ela ser, ou não, percepcionada como tal. Enquanto no caso das encenações artísticas é válido, em geral, o princípio segundo o qual elas podem exercer a sua função desde que sejam percepcionadas como tal – uma condição que Schlingensief, por exemplo, torneia de modo consequente –, para outras, esta premissa não se aplica de todo. Se alguém passeia num jardim à inglesa e o percepciona como «natural», ou tem a impressão de que o comportamento cuidadosamente encenado de um interlocutor é «espontâneo», a paisagem e o comportamento terão decerto sido percepcionados em conformidade com estratégias de encenação, mas não como encenados. Ou seja, neste caso, a encenação funciona, precisamente, porque não é percepcionada como tal. A impressão de autenticidade resulta, pois, de uma encenação particularmente cuidada.

Na vida social, são muitíssimas as situações em que a encenação de um *environment*, de um fenómeno, de um comportamento pode ser percepcionada e admirada como tal, sem com isso perder a sua eficácia, conseguindo pelo contrário desenvolvê-la amiúde. Daqui resulta claro que o critério segundo o qual uma encenação é, ou não, percepcionada como tal não permite estabelecer uma distinção entre encenações artísticas e não artísticas. Na última secção do presente capítulo, tentarei apurar se, como defende Seel, existirão outros critérios passíveis de serem utilizados para tal fim. Como ficou demonstrado, ambas as formas de encenação visam o reencantamento do mundo.

2. «EXPERIÊNCIA ESTÉTICA»

Para garantir o êxito do reencantamento do mundo, é necessária não apenas a encenação, mas também uma percepção específica do espectador que leve à sua transformação. No capítulo anterior, defini a experiência estética possibilitada pelos espectáculos teatrais e pela *performance art*, a partir dos anos 60 do século XX, como experiência liminar, capaz de conduzir a uma transformação, ou de ser vivida, ela própria, como uma transformação. Afirmei também que este tipo de experiência estética é central para uma estética do performativo. Uma vez que postulei a validade desta para todos os tipos de espectáculo, põe-se a questão de saber se a definição da experiência estética como experiência liminar se pode também aplicar aos espectáculos teatrais de outras épocas – ou até de outras culturas –, bem como a todos os tipos de espectáculo não artísticos que cumprem uma função estética.

Existem na cultura ocidental, desde a Grécia Antiga, e na cultura indiana, aproximadamente no período compreendido entre os séculos I e III, textos que se debruçam aprofundadamente sobre a experiência que os espectáculos possibilitam a actores e espectadores. Embora o conceito de experiência estética só tenha sido formulado na sequência, ou como consequência, da declaração da autonomia da arte, a questão da qualidade especial da experiência veiculada pelos espectáculos mantém-se como ponto de partida da teoria e da reflexão estéticas, tanto na cultura ocidental quanto na cultura indiana. Foram cunhados para ela diferentes conceitos, como o conceito aristotélico de catarse ou o conceito de *rasa*, no *Natyasastra*, um manual de teatro indiano. Em seguida, ter-se-á de verificar em que medida tais conceitos, bem como as reflexões e assunções com eles relacionadas, são compatíveis com a definição de experiência estética enquanto experiência liminar. Salta à vista, de facto, que aqueles que se ocuparam deste tema, pesem embora as diferenças no que respeita a questões isoladas, parecem convergir na ideia de que os espectáculos teatrais possuem um poder transformador e representam processos que conduzem a uma transformação de quem neles participa – actores e espectadores.

Quando Aristóteles, na sua *Poética*, descreve o efeito do teatro trágico como excitação de Ἔλεος e φόβος, piedade e terror, ele está a referir-se a um estado emocional extraordinário, que é produzido no espectáculo e através dele, que se articula fisicamente e transforma aqueles que o experienciam. O conceito que ele introduz para definir o objectivo do teatro trágico, o conceito de purificação das paixões – a catarse –, não pode negar a sua origem ritualista, sobretudo nos rituais de cura. Enquanto a excitação dos afectos transporta o espectador para um estado liminar, a catarse realiza a transformação. A experiência possibilitada pelos espectáculos do teatro trágico, a experiência da catarse, representa, pois, uma experiência de liminaridade e de transformação.[22] O conceito de catarse influenciou, de modo decisivo, a discussão em torno da experiência estética nos espectáculos até ao fim da estética do efeito, em finais do século XVIII.

Um efeito e uma influência idênticos teve o conceito de *rasa*, tal como foi desenvolvido no *Natyasastra*. No centro da análise deste «manual de teatro» está o tipo especial de experiência que os espectáculos possibilitam aos dançarinos/actores, mas também aos espectadores. O conceito de *rasa* é de difícil tradução; em alemão, é muitas vezes traduzido por *Geschmack* [«gosto»], *Saft* [«sumo»] e, também, *Gefühlszustand* [«estado emocional»]; em inglês, é-o pelo termo *sentiment* [«sentimento»] e pelas expressões *aesthetic rapture* [«êxtase estético»] e *emotional consciousness* [«consciência emotiva»]. Há oito tipos diferentes de *rasa* – por exemplo, o *rasa* erótico e o *rasa* heróico –, que correspondem a maneiras de ser ou a disposições afectivas diversas, que se pressupõem existir em todos os seres humanos. O *rasa* suscitado nos espectadores e nos actores pelo espectáculo, através de gestos, vestuário, música, etc., transforma a disposição num verdadeiro estado físico e emocional. Por conseguinte, também o conceito de *rasa* indica uma experiência de liminaridade e de transformação.[23]

Quando os Padres da Igreja, na Antiguidade Tardia, e outros adversários do teatro, na Idade Média e no início da Idade Moderna, alertam para os perigos que a participação num espectáculo teatral comporta para a saúde mental do espectador, ou quando, em 1609, o médico da corte imperial recomenda as idas ao teatro, porque ver uma comédia «expande a mente e o coração e geralmente proporciona bem-estar»[24], todos têm em vista o potencial transformador do espectáculo, que, para os primeiros, deve ser evitado e, para o segundo, deve ser procurado. O interessante é que o perigo, ou a possibilidade de uma transformação, é sempre localizado nas condições mediáticas específicas dos espectáculos, ou seja, na co-presença física de actores e espectadores. O perigo é provocado – ou a ocasião proporcionada – sobretudo pelo modo como os actores usam o próprio corpo. Na sua *Dissertatio de actione scenica* – onde estão reunidas as regras mais importantes elaboradas pelo teatro dos jesuítas durante o século XVII, destinadas a produzir um efeito nos espectadores –, o padre Franciscus Lang escreve que

> [se apodera] dos espectadores um sentimento ainda mais forte, quanto mais forte, mais vívida e mais cativante a actuação da pessoa em palco. Pois os sentidos são a porta da alma, através da qual o aparecimento das coisas penetra na câmara dos sentimentos.[25]

A assunção subjacente a esta afirmação, de que a percepção das emoções que surgem no corpo do actor através da arte dramática desencadeia emoções no espectador, generaliza-se amplamente ao longo de grande parte do século XVIII. Henry Home, no seu *Elements of Criticism*, surgido em 1762, escreve que «as expressões do rosto e os gestos [...] abrem uma via directa para o coração»[26], e, ainda em 1792, Sulzer, na sua *Allgemeine Theorie der schönen Künste* [Teoria geral das belas-artes], afirma: «É certo que nenhuma circunstância cria no ser humano impressões e emoções mais vívidas do que um espectáculo público. [...] Nada no mundo é mais contagiante e eficaz do que as emoções percepcionadas repentinamente numa multidão de pessoas.»[27] É o processo de *contágio* que, através da percepção, transmite ao corpo do espectador as emoções percepcionadas no corpo do actor, possibilitando assim o efeito do espectáculo. O termo «contágio» caracteriza um estado liminar francamente «clássico», um estado de transição, de passagem de um estado de saúde para um estado de doença. É através do «contágio emocional» que os espectáculos teatrais demonstram o seu poder transformador. Rousseau condena o teatro precisamente pela sua capacidade de operar transformações que ameaçam a identidade do espectador: «Os contínuos acessos emocionais a que somos sujeitos no teatro enervam-nos e enfraquecem--nos», tornam o espectador «inapto» para «resistir às suas paixões»[28]. O espectador seria transportado para um estado liminar, e assim ameaçado com a perda de si. Diderot, Lessing, Lichtenberg, Engel e muitos outros teóricos do século XVIII, pelo contrário, propagam os espectáculos teatrais, precisamente pelo seu poder metamórfico, pela sua capacidade de «nos tornar palpável que o infeliz nos

comove e nos envolve a todo o momento, e mais do que todas as outras personagens» – como escreve Lessing numa carta a Nicolai[29], na qual procura qualificar com maior precisão a força transformadora do teatro.

Com o postulado da autonomia da arte, com o desenvolvimento do conceito de estético e de experiência estética, e com o declínio da estética do efeito entre os séculos XVIII e XIX, a noção do teatro como espectáculo capaz de operar transformações vai-se tornando obsoleta ou marginal. Todavia, não parece de todo absurdo ver no conceito de teatro de aprendizagem elaborado por Goethe e Schiller uma nova variante dessa noção, sobretudo se considerarmos *Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister* de Goethe e *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* de Schiller. A ideia central em *Briefe...*, o conceito de jogo, pode ser interpretada como uma situação de «betwixt and between», como experiência liminar. Com efeito, no jogo, o homem comum, no qual o instinto material e o instinto formal, a natureza sensorial e a natureza racional divergem, combatendo-se eternamente, transforma-se transitoriamente – ou seja, enquanto duram o «jogo» e a experiência estética – no homem ideal, no qual ambas as naturezas se reconciliam.

No início do século XIX, perdeu igualmente valor a noção de que a percepção nos espectáculos teatrais funcionava como uma espécie de processo de contágio, sendo substituída pelo conceito de empatia.[30] Também neste caso se pode argumentar que o conceito de empatia não está, de modo nenhum, em contradição com a ideia de uma força transformadora dos espectáculos teatrais. A empatia, sobretudo em várias pessoas, como acontece no decurso de um espectáculo, pode ser entendida como o assumir experimental de novos papéis e de novas identidades e, neste sentido, como uma experiência liminar. Porém, não parece ter sido assim que os maiores teóricos da empatia conceberam a questão. Friedrich Theodor Vischer, por exemplo, na sua *Ästhetik* (1846-58), define o conceito como um «olhar que se empresta»[31] e, mais tarde, no seu ensaio sobre o símbolo (1887), como o «acto de emprestar a própria alma»[32]. O seu filho Robert descreve este acto da seguinte maneira: «O meu eu mental e sensorial transporta-se para o *âmago* do objecto e sente a sua natureza formal a partir dele.»[33] A possibilidade de uma metamorfose do sujeito não é contemplada na definição do acto de emprestar a alma, mas não é categoricamente excluída. Quando, porém, entra em jogo uma articulação de sentimentos perceptível ao nível físico, recai sobre ela um veredicto impiedoso, como está patente nas observações acerca do Théâtre de la Porte St. Martin, contidas num famoso guia da cidade de Paris dos anos 70 do século XIX:

> Em pleno século XIX, ainda há criaturas tão primitivas que não sabem conter as lágrimas quando vêem a desventura de uma qualquer heroína do palco às mãos de um traidor. Não vades a estes teatros, a não ser para partilhar o soluçar descontrolado desses cândidos trabalhadores e desses pequeno-burgueses afáveis.[34]

Com a viragem performativa ocorrida na passagem do século XIX para o século XX, e com a proclamação de uma cultura do corpo, regressa ao discurso teórico acerca dos

espectáculos teatrais a ideia do teatro como performance transformadora, ideia que, se não completamente rechaçada, fora largamente marginalizada. Numa clara referência a Nietzsche – que, na sua obra *A Origem da Tragédia* (1872), falara da «esperança [...] num renascimento de Dioniso» que «nós devemos interpretar agora, com apreensão, como o fim da individuação»[35] e que, nos anos seguintes, propusera uma reformulação fisiológica da estética do efeito[36] –, Georg Fuchs exigia do teatro a metamorfose do indivíduo burguês num «novo» ser humano transindividual. À semelhança do que aconteceu com os teóricos até finais do século XVIII, Fuchs considerava a possibilidade dessa metamorfose como resultado da co-presença física de actores e espectadores, já que esta, com efeito, abre a possibilidade de os movimentos rítmicos dos actores se transmitirem aos espectadores e os transportarem para um «estado de embriaguez».

No nosso contexto, torna-se particularmente interessante o facto de Fuchs reintroduzir no debate acerca do teatro a ideia de um potencial transformador dos espectáculos teatrais, relacionando-o com um género cuja força transformadora acabara de ser descoberta pelo mundo académico: o ritual. Como vimos, na viragem do século, o ritual é considerado o arquétipo de uma performance transformadora. Assim, se os espectáculos teatrais queriam recuperar a sua capacidade de operar uma transformação – capacidade supostamente perdida no século XIX –, tinham de orientar-se para o paradigma do ritual, e possibilitar experiências semelhantes às que ele transmitia: experiências liminares.

Este modo de pensar está também na base das reflexões de Artaud visando uma mudança radical do teatro. À semelhança de Fuchs, se bem que com objectivos diferentes, Artaud toma como ponto de partida uma crítica da cultura europeia sua contemporânea. De entre as concepções dominantes que reputa de extremamente destrutivas para o ser humano e que representam uma herança do Renascimento[37], Artaud destaca o logocentrismo, o racionalismo e o individualismo. Para as superar, o teatro deve pôr o homem ocidental em contacto com as suas origens pré-lógicas, pré-racionais e pré-individualistas; deve suscitar no espectador um «estado de transe»[38] – uma situação de liminaridade «clássica» – e, trabalhando directamente com o inconsciente, torná-lo capaz de uma «tomada de consciência e também de um apossar-se de certas forças dominantes [...] que tudo dirigem e manipulam»[39]. O espectáculo teatral deve transformar-se num «ritual mágico», que exerce no espectador um exorcismo, executa um *rite de passage*. Ele deve curar o homem ocidental, gravemente enfermo com a doença da civilização, e restaurar no espectador «a vida» e «o homem»[40] – não o «homem psicológico, com os sentimentos e carácter bem distintos», nem o «homem social, submetido às leis e deformado por religiões e preceitos», mas o «homem total»[41]. Artaud acentua, com insistência, que os espectáculos teatrais visam um estado de liminaridade: «O teatro, como a peste, é uma crise, que acaba com a morte ou com a cura.»[42] Com a imagem da peste, regressa ao discurso de Artaud sobre o teatro um outro conceito, já velho – o conceito do contágio: «Importa, acima de tudo, reconhecer que, como a peste, o jogo teatral é um delírio e tem um efeito contagiante.»[43] Como «contágio», ele não afecta apenas a «alma» do espectador, também produz efeitos imediatos no seu corpo, alterando-lhe o estado.[44]

O teatro enquanto arte autónoma, como era entendido e apresentado pela tradição do teatro literário, do teatro de aprendizagem e do teatro da empatia do século XIX, parece, a Fuchs, mas sobretudo a Artaud, não estar dotado de força transformadora. Para a readquirir, segundo eles, o teatro teria de tornar-se um ritual. Teatro como ritual – tal significa, pois, um teatro que recupera a eficácia e a força transformadora que, até ao final do século XVIII, tanto os detractores quanto os defensores lhe haviam atribuído. A partir dos anos 60 do século passado, não apenas o chamado teatro ritual de Grotowski, Nitsch ou Schechner, mas muitos espectáculos teatrais e de *performance art* puseram em evidência, com ênfase, esse potencial transformador, chamando sobre ele a atenção. Agora, que a ideia de teatro como performance transformadora regressou ao debate sobre o teatro, parece pouco estimulante para o conhecimento, dir-se-ia até contraproducente – sobretudo se pensarmos nos espectáculos de que falámos até agora –, descrever a experiência singular possibilitada pelos espectáculos teatrais, a experiência da liminaridade, como uma experiência ritual. É chegado o momento, isso sim, de reivindicar para ela o conceito de experiência estética e, por conseguinte, de a redefinir, como aconteceu aqui.

Como mostrou esta breve digressão pela história, embora a ideia do teatro como performance transformadora tenha sido dominante, entre teóricos e práticos, desde a Antiguidade até ao século XVIII, bem como no século XX, é necessário ter presentes e distinguir as condições históricas, culturais e estéticas específicas, no seio das quais os espectáculos teatrais desenvolveram o seu potencial transformador. É certo que, em todos os tempos, os espectadores saem de casa para se dirigirem ao local onde o espectáculo se realiza, o que, consoante esse local e o trajecto que têm de percorrer até lá, pode favorecer o desprendimento do ambiente que lhes é familiar. Contudo, são as personagens, as histórias, os meios cénicos e as estratégias de encenação que, embora sempre diferentes, alheiam o espectador do seu dia-a-dia e o tornam receptivo a novas experiências; diferentes, também, são as transformações induzidas por tais elementos.[45] Assim, por volta de 1800, poderá ter sido o «comprazimento livre e desinteressado»[46], dirigido à intencionalidade formal do que é percepcionado, a condição de possibilidade para que o espectador se alheasse do ambiente que lhe era familiar e se entregasse a experiências que, ao contrário do que acontecia no dia-a-dia, «*nenhum* interesse, *nem* dos sentidos, *nem* da razão, obrigava a aplaudir», provocando, deste modo, a sua transformação. Neste contexto, eu iria ao ponto de afirmar que um dos motivos pelos quais se desenvolveram a estética da autonomia e, na sua sequência, o conceito de experiência estética é o de poder descrever um tipo novo de experiência de liminaridade que, sob certos aspectos essenciais, difere da experiência de liminaridade suscitada pelos rituais tradicionais. Era unicamente o «comprazimento livre e desinteressado» sentido pelo sujeito no acto de percepção de obras de arte, ou da natureza, que lhe abria a possibilidade de experienciar-se como livre subjectividade.

Na viragem do século XX para o século XXI, as condições são completamente diferentes. Numa época de crescente estetização da realidade do dia-a-dia, sob a influência das condições de uma cultura do entretenimento e do evento-espectáculo, o «comprazimento livre e desinteressado» não representa, seguramente, o sentimento apropriado para transportar o sujeito para um estado de liminaridade. Para que tal aconteça, é necessária uma perturbação quer dos «sentidos», quer da «razão». Irritação, colisão dos quadros de referência, desestabilização da percepção de si, do outro e do mundo, em suma: o desencadeamento de crises parece estar muito mais à altura de garantir essa experiência. Com efeito, tais crises proporcionam experiências profundamente perturbadoras, também elas capazes de levar quem as vive a uma transformação.

Como resulta da rápida verificação feita, os espectáculos teatrais não se limitam a ser sempre encenados; também lhes é reconhecida a capacidade de desencadear uma experiência liminar, mesmo que os estados de liminaridade sejam definidos diferentemente, e provocados com outros instrumentos. Assim como a encenação de espectáculos teatrais, enquanto produção performativa intencional da sua materialidade, visa um reencantamento do mundo, também a experiência estética, enquanto experiência de liminaridade, visa uma metamorfose de quem participa nos espectáculos. A metamorfose revela-se, pois, como uma categoria fundamental para uma estética do performativo.

Pode então concluir-se que o teatro foi concebido, predominantemente, como uma performance transformadora e que, por conseguinte, lhe tenham sido atribuídos poderes transformadores. Mas que acontece com outros tipos de espectáculo? Que tipo de experiência proporcionam os rituais, os festivais, os espectáculos de entretenimento, as competições desportivas, as reuniões políticas, para mencionar apenas os géneros de espectáculo (*cultural performances*) em que os representantes das vanguardas históricas queriam transformar o teatro? Não será possível presumir que vissem nesses géneros um modelo para os espectáculos de um novo teatro, por identificarem neles as forças transformadoras que estavam ausentes no teatro do seu tempo, e lhes reconhecerem a capacidade de transportarem todos os participantes para um estado de liminaridade? A nova estética do efeito, que as vanguardas históricas visavam, aponta inegavelmente nesta direcção. Com efeito, as renovadas e enfáticas reivindicações para que o teatro se transformasse em ritual ou festa reflectiam, antes de mais, o desejo de experimentar novas formas de comunidade. Era na função criadora, de fortalecimento e de manutenção da comunidade que centravam o seu interesse. O mesmo acontecia em relação às reuniões políticas; também aqui se tratava da formação e da afirmação de determinadas comunidades que, por meio das reuniões, da partilha de acções e de experiências específicas, deviam ser criadas e reforçadas. A referência ao circo ou ao desporto, pelo contrário, visava, nas palavras de Eisenstein, o seu efeito de «banho tonificante dos sentidos», a sua recusa em transmitir sentidos, a sua capacidade de provocar no espectador assombro, espanto, horror, choque, agindo imediatamente ao nível do corpo. As experiências de liminaridade a que aqui se fez referência diziam respeito, por um lado, à metamorfose do indivíduo em membro de uma comunidade, logo, à sua transformação ao nível social, e, por outro, a um processo de mudança somático – fisiológico e afectivo. Os espectáculos teatrais deviam, nos seus efeitos, aproximar-se destes e de outros géneros de espectáculo.

Não é possível, no âmbito deste trabalho, empreender uma análise histórica da relação entre espectáculos teatrais e outros tipos de espectáculo, por muito interessante que uma tentativa deste género possa representar do ponto de vista da história da cultura. Na óptica de uma estética do performativo, desenvolvida em relação aos espectáculos de teatro e de *performance art* a partir dos anos 60 do século passado, a questão que se põe, acima de tudo, prende-se com o modo como se estruturou a relação entre espectáculos artísticos e não artísticos a partir da viragem performativa. Por outras palavras, a questão está em saber se as experiências que são hoje possíveis nos festivais, nas competições desportivas, nos vários tipos de manifestações políticas e noutros espectáculos se distinguem da experiência estética, entendida aqui como experiência liminar, ou se também elas devem ser vistas como experiências liminares e ser incluídas no conceito de experiência estética.

A partir dos anos 90 do século XX, tem-se chamado reiteradamente a atenção para o facto de, com a viragem performativa, terem emergido novos tipos de espectáculos, mas assistimos também a uma estetização e teatralização generalizadas dos espectáculos não artísticos. Em consequência desta evolução, as fronteiras entre espectáculos artísticos e espectáculos não artísticos foram-se tornando cada vez mais fluidas, ao ponto de quase terem desaparecido por completo. Este fenómeno torna-se mais evidente nos festivais que se efectuam no espaço público. Festivais como a Love Parade, o Christopher Street Day, o Karneval der Kulturen apresentam-se como desfiles e paradas que não se limitam a ocupar um espaço público, transformam-no também num espaço liminar. Como traçar os limites entre eles e os espectáculos teatrais que abandonam os teatros tradicionais – como é o caso do Cornerstone Theatre ou da companhia Hygiene –, trabalham em vários locais do espaço público e se subordinam às peculiaridades desses locais? Festivais e espectáculos teatrais transformam não apenas o espaço público num espaço liminar, de transição, mas também o tempo quotidiano num tempo de transição, proporcionando aos participantes experiências liminares.[47] Os espectáculos teatrais e os festivais têm-se desenvolvido a par e passo e de modo assinalável, como no caso das encenações urbanas, que nos últimos anos se têm difundido a um ritmo crescente. A décima edição da Documenta utilizou a cidade de Kassel como um grande espaço para exposições, espectáculos e festivais, no qual os espectáculos teatrais se inseriam de um modo específico – por exemplo, *15 Minutes to Comply*, do grupo Gob Squad, que se desenrolava numa paragem de eléctrico, ou *Landschaft mit dem von der Schlange getötenen Mann* [Paisagem com o homem morto pela serpente], uma encenação de Heiner Goebbels cuja acção se desenrolava debaixo de uma grande ponte.[48] O grupo italiano Teatro Potlach realiza, há cerca de dez anos, encenações urbanas deste género, com o título de *Città invisibile*, em Fara Sabina, Farfa, Klagenfurt, na ilha de Malta e em Cardiff. Em Fara Sabina, por exemplo, os habitantes da cidade disponibilizaram os seus pátios e as suas caves durante duas semanas, para que artistas de todo o mundo, seguindo o fio condutor do romance de Italo Calvino *As Cidades Invisíveis*, os transformassem ao sabor da sua imaginação. A cidade, assim modificada, foi depois aberta ao público. Neste caso, tratou-se de um festival ou de um espectáculo teatral? Não é possível dar uma resposta inequívoca a esta pergunta. Fosse como fosse, tratou-se da transformação de espaços não públicos da cidade em espaços públicos, propositadamente preparados, que possibilitavam experiências liminares a quem os visitasse.[49]

Enquanto os festivais modernos se assemelham aos espectáculos teatrais pelo facto de só pontualmente constituírem comunidades que, em casos extremos, podem durar todo o festival, acabando por se decomporem no final do mesmo, as realizações de carácter político, pelo contrário, visam quase sempre a constituição, ou o reforço, de comunidades que sobrevivam para lá da duração do espectáculo. Já em épocas passadas elas cumpriam esta função, através da teatralização e da estetização, como é claramente visível nas festas de corte nos séculos XVI e XVII, nas festividades associadas à Revolução Francesa ou nas festas do movimento operário nos anos 20 do século passado.[50] Daí que sejam ainda mais surpreendentes as lamentações, hoje em dia, sobre a teatralização das manifestações políticas, e se aponte o fenómeno como uma causa deplorável da decadência da nossa cultura política. Quando, em Abril de 1998, por ocasião do congresso anual do SPD em Leipzig, o plano de iluminação foi incluído nas pastas de imprensa destinadas aos jornalistas, levantou-se uma onda de protestos e de indignação contra os organizadores. Vários jornais reproduziram, em pormenor, partes do plano, a fim de corroborarem a crítica segundo a qual o congresso teria sido um acontecimento encenado. Heribert Prantl, editor de política nacional do *Süddeutsche Zeitung*, comentou a crítica, explicando que se tratava de «uma reacção alérgica ao facto de [os jornalistas] terem sido usados como elementos decorativos»[51]. Todos estavam plenamente conscientes de que as encenações na política alemã contemporânea, em especial as encenações para os *media*, desempenham um papel que não é de todo menosprezável, como mostraram, por exemplo, a eficaz encenação de Kohl e Mitterrand no campo de batalha de Verdun, ou a de Klaus Toepfer, enquanto ministro do Ambiente, a atravessar o Reno a nado. Mas a encenação dos congressos partidários era considerada uma variante tipicamente americana da política; esquecia-se de que espectáculos deste tipo precisam sempre de encenação. A organização e o desenrolar do congresso do partido visavam, neste caso, não só fazer despontar, por meio de emoções e da partilha de experiências vividas, um sentimento de unidade e comunhão, mas também criar uma comunidade política desejosa de vencer. O congresso abriu com a entrada apoteótica de Gerhard Schröder e Oskar Lafontaine. Agitando os braços, numa saudação à assistência, os dois entraram no recinto ao som de uma fanfarra tocando um hino composto expressamente para a ocasião. O hino, que exercia nos participantes um forte efeito ao nível afectivo, despertava desejo de mudança, confiança, certeza na vitória – emoções que, a julgar pela sua expressão facial, também eram suscitadas nos delegados presentes –, por um lado, suportava a linguagem corpórea dos dois notáveis e, por outro, transmitia a atitude deles aos delegados. Neste sentido, era «contagiante». O posterior desenrolar do congresso teve como objectivo fazer dos delegados uma comunidade que aspirava à vitória e tinha a certeza de a alcançar.[52]

Tudo o que se verificou no congresso do SPD em Leipzig é válido, *mutatis mutandis*, para outras realizações políticas; elas possibilitam gestos, acções e vivências colectivas, através das quais se constroem comunidades que duram para lá da própria realização[53], distinguindo-se assim dos espectáculos teatrais.

Mas em relação a *Chance 2000*, de Schlingensief, não era essa diferença que se torneava? Não se planeava a fundação de um partido, precisamente o Chance 2000? Também aqui estava em causa – aparentemente? – a fundação de uma comunidade capaz de sobreviver para lá do fim do espectáculo, mas, acima de tudo, tratava-se de apagar, de nivelar ou, pelo menos, de suscitar incerteza relativamente à diferença entre espectáculos teatrais e realizações de carácter político. Por outro lado, é notório como, no caso das realizações políticas, lhes é cada vez mais difícil construir comunidades capazes de sobreviver ao espectáculo. Também aqui deparamos cada vez mais com comunidades estéticas, na acepção que lhes é dada por Vattimo[54].

Também nas competições desportivas se trata, pelo menos em parte, da criação e da afirmação de comunidades, da transformação de indivíduos em membros da comunidade de apoiantes. Por meio de *slogans* gritados em grupo, de gestos e acções realizados em conjunto, mediante fortes emoções partilhadas colectivamente, os apoiantes de um clube de futebol transformam-se numa comunidade de adeptos e, no caso de competições internacionais, os grupos de apoiantes das equipas em confronto transformam-se em membros de comunidades nacionais. Em regra, já antes da partida, existem certos laços afectivos e de identificação em relação ao clube ou à selecção nacional, mas é durante a competição, quando se intensifica a sua afirmação, que nasce a comunidade.

As partidas de futebol são um espectáculo durante o qual se produzem emoções particularmente fortes entre actores e espectadores. Entre os espectadores e os jogadores, criam-se campos de energia de alta tensão. Não raro, cria-se uma tensão que se torna quase insuportável e que é descarregada através de contínuas reacções explosivas por parte dos espectadores. O estado de excepção emocional, a entrega à comunidade, o paradoxo entre regra e excesso característico das competições desportivas – e das festividades – transpõe todos os participantes para um estado radical de «betwixt and between», proporcionando-lhes experiências liminares.

Uma vez que as competições assentam num princípio agonístico, não é possível constituir-se uma única e grande comunidade de todos os actores e de todos os espectadores. Trata-se, pelo contrário, de comunidades antagonistas: quem está incluído numa delas fica automaticamente excluído da outra. Daí que seja frequente estas comunidades não serem criadas nem reforçadas apenas por vivências e acções comuns, mas também por sentimentos e acções

dirigidos *contra* os outros. Os episódios de violência que ocorrem durante os jogos ou imediatamente depois, e que é possível observar em muitas competições internacionais, não se devem apenas ao paradoxo entre ordem e excesso – como sucede nos festivais, durante os quais também se registam episódios de violência –, mas sim ao facto de a comunidade se confirmar como comunidade exercendo violência sobre os membros da comunidade adversária. Em ambos os casos, nas festividades como nas partidas de futebol (ou até num espectáculo artístico, como em *Kukei, akopee – nein! Braunkreuz, fettecken, modellfettecken*, de Beyus, em Aachen), é o estado liminar a partir do qual a violência irrompe que possibilita determinadas experiências liminares.

O aspecto da construção de uma comunidade, tão importante nas partidas de futebol e noutros jogos de equipa – à comunidade dos jogadores sobrepõe-se a dos espectadores adeptos –, não tem qualquer importância, ou, quando muito, desempenha um papel secundário, noutros acontecimentos desportivos. A patinagem no gelo, a ginástica, muitas disciplinas do atletismo, como a corrida ou o salto em altura e em comprimento, são percepcionados pelos espectadores como um espectáculo de entretenimento, à semelhança do que acontece, aliás, com as artes circenses. As emoções suscitadas nos espectadores relacionam-se, prioritariamente, com sentimentos de espanto e de admiração perante as prestações extraordinárias dos atletas. Ao mesmo tempo, o espectador desfruta da visão de corpos atléticos, jovens e fortes, belos e capazes de verdadeiras proezas físicas que – ao contrário dos corpos velhos, doentes e frágeis apresentados pela Societas Raffaello Sanzio – despertam nele sentimentos essencialmente positivos. Ao ver como os atletas se movem no espaço, o espectador tem a percepção de como eles, com os seus movimentos, criam um mundo novo e belo, um mundo que se define pela beleza, pelo erotismo, pela boa forma física, pela lealdade, pela combatividade, em suma: um mundo da presença, no sentido do conceito fraco e, na maior parte dos casos, também no do conceito forte de presença. Um mundo no qual, embora domine o princípio da prestação, lhe permite deitar para trás das costas as vicissitudes do seu dia-a-dia e viver experiências completamente novas.[55]

Quer se trate de festivais, de realizações de carácter político ou de competições desportivas, estamos sempre perante espectáculos que oferecem a possibilidade de experiências liminares. Tal não nos deve surpreender, na medida em que, em geral, os espectáculos se produzem, como tive ocasião de demonstrar, através da autopoiese do circuito retroactivo originada pela co-presença física de actores e espectadores, a qual, por seu turno, cria a liminaridade. Embora eu tenha definido a experiência estética como uma experiência liminar, e demonstrado que todos os tipos de espectáculo permitem uma experiência liminar, não se deve daqui concluir que todas as experiências liminares se subsumam na experiência estética. Defino como experiências estéticas as experiências liminares em que o percurso representa o fim, e como experiências não estéticas as experiências liminares que representam o percurso para «outro» fim. Tais fins podem consistir, entre outras coisas, numa mudança de *status* socialmente reconhecida, na obtenção de uma vitória ou de uma derrota, na constituição de comunidades, na legitimação de uma reivindicação de poder, na criação de vínculos sociais, no entretenimento. Quer isto dizer que, na experiência estética, está em jogo a experiência de liminaridade, de transição, de passagem enquanto tal, o processo de metamorfose. Nas experiências não estéticas, pelo contrário, está em jogo a transição *para* algo, a transformação *nisto* ou *naquilo*.

Daqui resulta de imediato e claramente que esta distinção não pode constituir um critério para se estabelecer uma distinção entre espectáculos artísticos e espectáculos não artísticos, porquanto, num mesmo espectáculo, as experiências estéticas e as não estéticas podem alternar entre si. Depende da percepção de cada espectador ele concentrar-se na situação de liminaridade em que é posto pela própria percepção, ou considerá-la e vivê-la como transição para um fim preciso. Isto pode alterar-se minuto a minuto tanto em *Lips of Thomas* quanto na final do Mundial de 2002 entre a Alemanha e o Brasil.

Neste contexto, não é possível ignorar que são os artistas, precisamente, quem permanentemente aspira a transpor, a confundir ou até a eliminar as fronteiras entre arte e não-arte, estético e não-estético. São eles quem propõe continuadamente situações em que é difícil ao espectador, se não mesmo impossível, considerar a experiência liminar enquanto tal como um fim, e em que lhe é pedido que tome decisões em relação a acções que visam um determinado fim. Neste caso, contudo, é a experiência estética, isto é, a experiência liminar enquanto tal, que organiza as experiências liminares não estéticas e, eventualmente, as integra.

Por outro lado, os festivais, as realizações de carácter político, as competições desportivas – como é possível observar, sobretudo, nos Jogos Olímpicos – multiplicam as possibilidades, que também lhes são inerentes, de concentração na experiência liminar e de captação do estado de liminaridade como fim. É isto que se pretende dizer quando se fala, muitas vezes de modo depreciativo, da teatralização e da estetização de espectáculos não artísticos. A diferenciação entre experiência estética, enquanto tipo específico de experiência liminar, e outros tipos de experiência liminar não serve, pois, como critério para distinguir os espectáculos artísticos dos não artísticos. Quando, hoje, os espectáculos artísticos transpõem as fronteiras e visam aboli-las, é isto, precisamente, que têm em mente. As experiências estética e não estética podem alternar em todos os tipos de espectáculo. Tendo em conta tudo que até agora foi explanado, é altamente duvidoso que seja possível distinguir o espectáculo artístico dos não artísticos por nele dominar a experiência estética. Nem as performances de Abramović, nem os espectáculos de Schlingensief justificam tal assunção. Mas como se pode, então, fazer a distinção entre espectáculos artísticos e espectáculos não artísticos? E se só for possível uma distinção gradual ou parcial, ainda se poderá falar de autonomia da arte?

3. ARTE E VIDA

Nem o conceito de encenação, nem o de experiência estética nos fornecem critérios que permitam estabelecer a diferença de princípio entre espectáculos artísticos e espectáculos não artísticos. Embora Seel defenda que as encenações artísticas se caracterizam por não apenas produzirem presença, mas também por a apresentarem, o mesmo se pode dizer das encenações desportivas, para só mencionar um contra-exemplo; também neste caso, não se trata apenas da produção da presença, mas também da sua apresentação. E no que se refere ao conceito de experiência estética, ficou demonstrado que se aplica a espectáculos artísticos e não artísticos.

Richard Shusterman, que em todos os seus trabalhos se recusa a dar uma definição essencialista de arte que permita distingui-la, de uma vez por todas e de modo fundamental, da não-arte, procurou recentemente formular uma definição que sirva como instrumento heurístico, capaz de «acentuar determinadas características da arte que não receberam até agora a devida a atenção»[56]. A sua proposta para entender e definir a arte como dramatização significa, por um lado, «o exibir no palco ou o recortar de cenas e, por outro, uma «maior vivacidade de experiências e de acções»,[57] características graças às quais a arte se distinguiria da realidade comum. Ora, também aqui se trata de características próprias de todos os espectáculos, independentemente de serem artísticos ou não. Uma partida de futebol, uma sessão parlamentar, uma audiência judicial, um serviço religioso, um casamento, um funeral e outros tipos de *cultural performances* também «dramatizam»: enquadram determinadas cenas para as demarcar de outras que não fazem parte do quadro, possibilitando uma maior vivacidade de experiências e de acções. Este terá sido o motivo que, no final dos anos 50 do século passado, levou Milton Singer a cunhar o conceito de *cultural performance*, que definiu como a mais pequena unidade observável de uma estrutura cultural, na qual se articulam e são apresentadas, tanto aos seus membros quanto aos outros, uma auto-imagem e uma autocompreensão da cultura em causa.[58] É a «dramatização», precisamente, que distingue as *cultural performances*, logo os espectáculos, da «realidade comum». Parece, pois, gratuito continuar a procurar características que funcionem como critério de diferenciação entre espectáculos artísticos e espectáculos não artísticos.

Mesmo quando tal critério parece não existir, não temos, curiosamente, nenhuma dificuldade em atribuir o *status* de espectáculo artístico às *Lammzerreißungsaktionen* de Nitsch, ao *Dionysus in 69* de Schechner, ao *Coyote* de Beuys, às performances de autoflagelação, a *Sportstück* de Schleef, a *Bitte liebt Österreich!* de Schlingensief, nem em considerar a Love Parade um festival, o congresso do SPD em Leipzig uma reunião política, os jogos olímpicos uma manifestação desportiva, classificando-os, no conjunto, como espectáculos não artísticos. Se é certo que os espectáculos artísticos procuram continuamente transpor as fronteiras que os separam dos não artísticos, e estes, em virtude da teatralização e da estetização, se aproximam cada vez mais daqueles, uma classificação deste género não deveria ser possível. No entanto, ela é feita permanentemente, quanto

mais não seja para fornecer indicações acerca do comportamento «adequado» à situação em que se encontram os participantes que, por irem a passar num determinado lugar público, se vêem envolvidos no espectáculo e, devido às estratégias de encenação adoptadas, não identificam com clareza qual o género de espectáculo a que estão a assistir – como aconteceu nas Wiener Festwochen em 2000. Neste caso, foi unicamente o vínculo com uma determinada instituição que permitiu a classificação. Considera-se que um espectáculo é artístico quando se realiza no âmbito da moldura institucional «arte»; pelo contrário, considera-se que o espectáculo é não artístico quando pertence à moldura institucional da política, do desporto e da religião. Para distinguir os espectáculos artísticos dos não artísticos não são, pois, decisivos nem o seu carácter específico de acontecimento, nem as estratégias de encenação que estão na sua base, ou a experiência estética que proporcionam: é, sobretudo, a moldura institucional que decide se devem ser classificados como artísticos ou não artísticos.

Mesmo quando os artistas trabalham para transpor, diluir ou até anular as fronteiras entre arte e vida, entre o estético e o social, o político e o ético, os espectáculos de que são iniciadores conseguem reflectir sobre a autonomia da arte, mas não eliminá-la, pois ela é garantida pela instituição arte. Cada gesto iconoclasta do artista, cada acto visando o desmantelamento institucional da arte ocorre no âmbito da moldura institucional da arte e acaba, por isso, por chocar com as próprias fronteiras. Aqui, a estética do performativo não muda nada.

Esta instituição arte constituiu-se na peugada e em resultado da reivindicação de autonomia para a arte. À estética do efeito, que andava de mão dada com uma estética normativa e aspirava a preencher determinados fins religiosos ou morais, substituiu-se uma estética da autonomia. Por outras palavras, a partir desse momento, a arte devia constituir-se como um domínio autónomo, e desenvolver-se segundo leis e normas próprias, desvinculando-se de fins e de interesses extra-artísticos, sociais ou económicos. Contudo, não devemos descurar o facto de esta autonomia estar ao serviço de um fim «mais alto», a saber: a «aprendizagem», o aperfeiçoamento do ser humano. Um testemunho sugestivo deste «fim último» da arte, além de *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* de Schiller, é a teoria da obra de arte total, desenvolvida por Wagner em meados do século XIX. Em causa, na autonomia da arte, estava a compensação por uma perda, a «restauração» do homem «integral», a «recuperação» de uma totalidade perdida no mundo da história e, acima de tudo, no seio da sociedade burguesa. Associada a este objectivo, está a pretensão da arte à verdade, intrinsecamente ligada à sua autonomia.

Em virtude da enorme importância atribuída à arte, considerou-se que não se podia confiá-la apenas aos artistas, criadores geniais e misteriosos das obras de arte. A partir de então, um exército cada vez maior de críticos, teóricos, administradores, censores, agentes, etc., passou a zelar permanentemente pela manutenção da autonomia. Eles não só velavam pelo cidadão que se educava através do «prazer» proporcionado pela arte autónoma, como também, sobretudo, por que a arte, na sua pretensão à verdade e à totalidade, não se conspurcasse, interessando-se por coisas parciais e imiscuindo-se nos assuntos da política, da religião e da moral pública. Da cooperação mútua de artistas, críticos e espectadores nasceu a instituição arte que perdura até hoje.

Se queria estar à altura da sua nova função, primeiramente proclamada por Goethe e por Schiller – a aprendizagem do espectador, isto é, o pleno desenvolvimento da sua personalidade –, o teatro tinha, antes de mais, de levar o público a deixar de considerar o espaço teatral como um lugar de socialização, e sim como um lugar de percepção concentrada. A tal se destinavam as leis relativas ao teatro promulgadas por toda a parte durante a primeira metade do século XIX – apesar de quase nunca respeitadas – e, a partir da segunda metade do século, o muito mais eficaz escurecimento das salas. Não obstante todos estes esforços, as fronteiras entre o palco e a assistência eram continuamente transpostas durante os espectáculos. Há relatos, por exemplo, de que, durante a representação de *A Muda de Portici*, de Auber, na ópera de Bruxelas, se registaram tumultos que levaram à insurreição que provocou a separação da Bélgica da Holanda e à fundação do Estado belga. Neste contexto, devem também ser mencionados, se bem que tenham tido consequências menos relevantes, muitos espectáculos do Volkstheater de Viena em que Nestroy participou. As suas improvisações verbais e mímicas, as suas invectivas contra o governo e a Igreja ou contra a moral vigente levavam, não raro, à intervenção, em pleno espectáculo, da polícia presente na sala e à aplicação de multas a Nestroy. Merece também ser referido o espectáculo de

Hauptmann *Vor Sonnenaufgang*, já aqui mencionado noutro contexto, durante o qual, no dizer de um crítico, a sala se transformou num local de reunião pública. O teatro, pelos vistos, nem sempre cumpriu da melhor maneira a sua tarefa de formação. Em todos estes casos, o circuito autopoiético de retroacção, o «contágio» que se verifica entre actores e espectadores ou entre estes e outros espectadores, estava em contradição com a pretensão à verdade e à formação postulada pela autonomia da arte, função que a literatura e as artes visuais, pelo contrário, conseguiam impor de modo muito mais consequente, graças às condições diferentes de produção e de recepção.

No início do século XX, os movimentos de vanguarda, tendo deixado de crer na pretensão à verdade e na função formativa de uma arte autónoma, e considerando a completa separação da vida como o fim da arte, apelaram a uma aproximação da arte à vida, proclamando uma nova estética do efeito. Quando Marcel Duchamp expôs num museu uma bicicleta, uma prateleira para garrafas e um urinol com a assinatura R. Mutt, quando o «Oberdada» [superdada] Johannes Baader impediu, em Novembro de 1918, o pregador da corte, Dryander, de concluir a sua prédica, durante um serviço religioso matinal na Catedral de Berlim, ou, um ano depois, durante uma sessão do parlamento em Weimar, interrompeu os trabalhos a partir da tribuna e distribuiu panfletos com o título *Die grüne Leiche* [O cadáver verde], nos quais se lia: «Faremos Weimar ir pelos ares. Berlim é o lugar DA-DA», todos eles, à semelhança de outros artistas a partir dos anos 60, tentavam superar as diferenças entre espectáculos artísticos e espectáculos não

artísticos, entre vida e arte. Mas, já na época, a instituição arte consolidara-se de tal maneira que todos os ataques contra ela e contra a autonomia da arte não só caíam no vazio, como eram nela integrados: Baader, do mesmo modo que, uns bons 40 anos depois, Hermann Nitsch, foi absolvido das acusações de blasfémia.

Sendo a autonomia da arte garantida pela instituição arte, a estética do performativo também não pode pô-la verdadeiramente em causa, e muito menos superá-la. Na medida em que esta autonomia implica a separação da vida, muitos artistas, a partir dos anos 60, trabalham, de facto, no sentido de a superarem, praticando uma arte de transposição de fronteiras. Como tivemos ocasião de ver, eles tentam transpor, diluir, anular a fronteira entre arte e não-arte, arte e «realidade», arte e vida que foi traçada na cultura ocidental nos finais do século XVIII. Não são apenas os espectáculos de teatro e de *performance art* a moverem-se nesta direcção, os de outras artes também, em especial as exposições de arte, que, mais do que exporem a arte, a executam. As duas últimas edições da Documenta são disso um exemplo flagrante. Os seus curadores, Catherine David (Documenta X) e Okwui Enzor (Documenta XI), afirmaram ter querido não apenas mostrar, nos trabalhos apresentados, «imagens críticas do mundo de hoje e dos fenómenos que o movem e o transformam»[59], mas também, ao mesmo tempo, fazer da Documenta uma «plataforma» em que «se cruzam ideias teóricas com a prática».[60] Por ocasião do festival Theater der Welt 2002, o Theater der Welt e o Museum Ludwig de Colónia organizaram e prepararam uma exposição cujo título programático era

I promise it's political. Performativität in der Kunst. Um conceito expositivo deste género mostra bem até que ponto «conceitos como *teatro*, *arte* e *mundo* se tornaram fluidos»[61]. Com efeito, a exposição estava concebida de maneira a produzir «novas formas de mutualidade», «ou seja, relações já não (apenas) entre observadores e objectos, mas entre observadores e espaços», de modo a dar origem, durante «os processos de percepção, a um novo "NÓS"»[62], e a conseguir desenvolver um correspondente potencial transformador.

Uma estética do performativo visa esta arte da transposição de fronteiras. Ela trabalha incessantemente no sentido de transpor fronteiras, historicamente instituídas nos finais do século XVIII – como as fronteiras entre a arte e a vida, a cultura popular e a alta cultura, a arte ocidental e a arte de culturas que desconhecem o conceito de autonomia da arte – e que, desde então, têm sido consideradas inamovíveis e intransponíveis, e, neste sentido, quase naturais, isto é, postas pela natureza, redefinindo assim o próprio conceito de fronteira. Enquanto os aspectos deste conceito considerados determinantes eram, até agora, a separação, o isolamento, a diferença de princípio, a estética do performativo acentua o aspecto da transposição e da transição. A fronteira torna-se um limiar, que não serve para separar, mas para unir. No lugar das oposições insuperáveis, surgem diferenças graduais. A estética do performativo não tem, pois, como projecto anular a diferença – o que, segundo a teoria do sacrifício de Girard, levaria inevitavelmente a um desencadear de violência. Ela propõe-se, sim, superar oposições rígidas e convertê-las em diferenciações dinâmicas. Habituámo-nos a considerar a

manipulação dos pares conceptuais dicotómicos como expressão de um procedimento racional, que corresponde ao desencantamento do mundo operado pelo iluminismo e é capaz de o descrever eficazmente; por isso, não nos será difícil conceber o projecto da estética do performativo, que derruba esses pares conceptuais dicotómicos e argumenta com um «tanto quanto» em vez de um «ou, ou», como uma tentativa de reencantamento do mundo – um reencantamento à altura de transformar em limiar as fronteiras postuladas no século XVIII.

Quer a fronteira quer o limiar encerram um certo risco potencial. A violação de fronteiras é frequentemente punida com sanções. Quem as ergue vigia-as, protege-as e promulga regras e normas para o caso de, eventualmente – e excepcionalmente –, elas serem atravessadas, procurando também prevenir qualquer tentativa de as transpor sem consentimento. A transposição de um limiar, porém, também comporta riscos e perigos, porquanto não sabemos o que nos espera para lá dele, que fenómenos, desafios, incertezas teremos de enfrentar. Com efeito, os monstros deixados no lado de cá do limiar podem estar de novo à espreita no lado de lá. Não é, pois, possível estabelecer a diferença entre fronteira e limiar, atendendo ao risco que representa transpô-los. Essa distinção, devemos procurá-la, sobretudo, no campo das conotações e das associações que envolvem os dois conceitos. O conceito de fronteira implica exclusão, separação, término. Quem alcança as suas próprias fronteiras não pode ir além delas, pára, chega ao fim. A fronteira marca uma diferença clara; para lá dela, encontra-se aquilo a que se aspira, o que se deseja, a liberdade, o paraíso, ou então o que causa horror, o que se receia, o inferno. Atravessar legalmente uma fronteira requer, amiúde, procedimentos complicados, documentos, passaportes, vistos, etc. Atravessá-la ilegalmente, por seu lado, representa um acto perigoso, clandestino, subversivo, e fazê-lo publicamente corresponde a um acto de rebeldia, revolucionário, heróico, ou a um acto hostil e violento, a uma agressão do exterior.

O conceito de limiar tem conotações completamente diversas. A ele não se associa o sentido do proibido nem de algo que é protegido pela lei. Enquanto a fronteira procura impedir que seja transposta, o limiar, pelo contrário, parece convidar a fazê-lo. No entanto, uma vez que se ignora o que está para além dele, transpô-lo requer precauções e cautela. Os limiares são, não raro, lugares mágicos, em parte até infames. Para conjurar a sua magia e transformar a sua infâmia em bênção, requerem-se capacidades e conhecimentos especiais. Se o limiar estiver contaminado, é preciso purificá-lo antes de o atravessar. Apesar de todas as resistências, riscos e perigos, a sua transposição, se feita a preceito, promete coisas predominantemente positivas: a cura, a graça divina, a aquisição de um novo *status* social, de um bem precioso, de capacidades excepcionais, de conhecimentos secretos e de muito mais. Contudo, no caso de um passo em falso, a transposição do limiar pode redundar num desastre: a pessoa em causa pode afundar-se num pântano, ou num alçapão secreto, ser atacada por animais selvagens ou por fantasmas, enlouquecer ou ser perseguida e executada, lacerada e tudo o mais que se possa imaginar que aconteça em caso de desgraça. O limiar é altamente ambivalente.

Enquanto a fronteira é fixada com base na lei, o limiar remete para a magia. Enquanto a fronteira é concebida como uma linha que separa uma coisa de outra, uma linha de demarcação, o limiar representa um espaço intermédio, em que tudo pode acontecer. Enquanto a fronteira propõe uma separação nítida, o limiar representa um lugar de possibilidade, de permissão, de metamorfose. Não nos esqueçamos, no entanto, que a diferença entre fronteira e limiar é muitas vezes um fenómeno da percepção: aquilo que a um parece uma fronteira – porventura até intransponível – é percepcionado por outro como um limiar convidando a que seja transposto. Não raro, as fronteiras são experienciadas apenas como tal no acto da transposição, ou seja, quando utilizadas como limiar.

O circuito de retroacção autopoiético, que produz os espectáculos, transforma as fronteiras em limiares – por exemplo, as fronteiras entre palco e plateia, actores e espectadores, indivíduos e comunidades, vida e arte. Como vimos, é graças à utilização de estratégias específicas de encenação que as fronteiras são percepcionadas como limiares. Quando afirmei que a estética do performativo visa transpor fronteiras, referia-me ao facto de ela visar a transformação de fronteiras em limiares e, com isso, visar a arte da transição, da travessia de limiares.

Assim, os espectáculos reflectem simultaneamente sobre as condições antropológicas que estão na sua base. O homem, na sua distancialidade de si mesmo, precisa, como mostrou Plessner, de um limiar para transpor, a fim de se (re)encontrar como outro. Enquanto organismo vivo dotado de consciência, enquanto *embodied mind*, ele só pode tornar-se ele mesmo produzindo-se permanentemente de uma nova maneira, transformando-se sem cessar, transpondo constantemente novos limiares, coisa que o espectáculo lhe proporciona, exige mesmo. Sob este ponto de vista, o espectáculo deve ser entendido quer como a própria vida, quer como o seu modelo. Como a própria vida, na medida em que utiliza, de facto, o tempo de vida de quem neles participa, actores e espectadores, dando-lhes a possibilidade de se produzirem de um modo sempre novo. Como modelo da vida, na medida em que realiza estes processos com uma intensidade e uma conspicuidade tais que os participantes concentram neles a sua atenção e tomam consciência deles. O que no espectáculo se manifesta, se torna presente e transcorre é a nossa própria vida.

Esta formulação evoca a velha metáfora *theatrum vitae humanae*, em que o teatro é entendido como reflexo e alegoria da própria vida. Uma vez que é tão ilusório e efémero como a vida humana, ele pode funcionar como uma alegoria completa da vida e apontar o seu carácter efémero. O espectáculo, por conseguinte, torna os espectadores conscientes do carácter ilusório e transitório da vida, põe-nos em condições de se separarem das coisas terrenas, e procurarem a verdade e o eterno na fé em Deus. A metáfora *theatrum vitae humanae* funciona apenas no âmbito de uma visão cristã do mundo.

A estética do performativo, em contrapartida, prende-se com o manifestar-se dos seres humanos e das coisas, e não com a ilusão; com a fugacidade desse manifestar-se, e não com a transitoriedade da vida. Ela não aponta o espectáculo como reflexo e alegoria da vida humana, mas como a própria vida e, simultaneamente, como o seu modelo. O que se desenrola no espectáculo é a vida de cada um dos participantes, e tal não acontece em sentido metafórico, mas literalmente.

O reencantamento do mundo, que se concretiza no elo entre a arte e a vida a que aspira a estética do performativo, não deve, contudo, confundir-se com um recair na visão religiosa do mundo típica do século XVII, ou na consciência mágica de tempos remotos, em que a auto-ilusão ainda fazia a diferença. O encantamento que impregnava um mundo pensado como criação de Deus, povoado por forças invisíveis que d'Ele emanavam e se interligavam, esse encantamento desapareceu, irremediavelmente, com o iluminismo. Nem mesmo as artes podem evocá-lo e despertá-lo para uma nova vida. Temos de aceitar a sua perda definitiva.

No seu lugar, surgiu, durante a segunda metade do século XX, um novo encantamento, que, por estranho que pareça, deve ser considerado um descendente «directo», se bem que tardio, do iluminismo. Com efeito, são as ciências modernas, e os desenvolvimentos culturais, tecnológicos e sociais por elas desencadeados, que o tornaram possível. Elas incutem-nos cada vez mais a convicção de que o mundo está impregnado de forças invisíveis que agem em nós sem que as possamos ver nem ouvir, sentindo os seus efeitos tão-só ao nível corpóreo; que, na natureza e na sociedade, ocorrem emergências que se subtraem a toda e qualquer intencionalidade, planificação e previsão;

que tudo está ligado a tudo, e que o bater de asas de uma borboleta num hemisfério pode provocar ou esconjurar um tornado no outro; que as sociedades – por efeito, sobretudo, da globalização – adquiriram uma complexidade tal que se tornou impossível fazer previsões confiáveis sobre os possíveis efeitos das mudanças planeadas, e que, apesar disso, é necessário intervir; que o Eu freudiano deixou de mandar na sua própria casa, e que as decisões, como defendem os representantes de primeiro plano da moderna investigação sobre o cérebro, são tomadas muito antes de se tornarem conscientes – e que, portanto, também no ser humano se manifestam forças secretas que se subtraem à sua vontade consciente e ao seu conhecimento.

Nem os fenómenos da emergência, nem as forças invisíveis que parecem agir sobre o homem e sobre a natureza se podem considerar forças mágicas. Elas são inteiramente explicáveis ao nível racional, mantendo-se, todavia, não disposicionais. Enquanto no mundo ocidental, antes do iluminismo, se acreditava ser possível influenciar saúde, bem-estar, colheita, e esconjurar, com orações, penitências e mudanças de estilo de vida, a eclosão de surtos epidémicos, tempestades de granizo ou a guerra, hoje em dia crê-se no poder da ciência. Sob este aspecto, porém, ela tem-se mostrado tão insuficiente como as orações e as penitências. Paradoxalmente, quanto maiores são os seus progressos, quanto mais espectaculares são os seus resultados – por exemplo, no campo da genética ou da investigação sobre o cérebro –, tanto mais se desvanece a ilusão, criada pelo iluminismo, acerca de uma infinita perfectibilidade do homem e do mundo. Hoje em dia, são precisamente as

ciências, como é evidente, por exemplo, na teoria do caos e na microbiologia, a fazer-nos tomar consciência, com cada vez mais clareza, de que o mundo, neste sentido, está «encantado» e que continuará sempre a subtrair-se ao controlo da ciência e da tecnologia – muito provavelmente com vantagens para o homem –, permanecendo não disposicional, à semelhança do que acontece com o circuito de retroacção autopoiético nos espectáculos. O homem não consegue apoderar-se das «forças invisíveis» que se repercutem no mundo. Mesmo quando procura dominá-las e determiná-las, tem simultaneamente de se deixar dominar e determinar por elas.

Enquanto na ciência tal só foi reconhecido em finais do século XX – embora tenha havido quem o tenha feito isoladamente antes –, no campo das artes, tal reconhecimento constitui, a partir da viragem performativa dos anos 60, um princípio basilar. Aquilo que muitos cientistas não ousaram admitir nem pensar durante muito tempo, e que muitos ainda hoje contestam, foi sentido intuitivamente pelos artistas, que há décadas abordavam a sua arte em conformidade. Nas suas acções, performances, instalações e outros espectáculos, eles possibilitaram, a si próprios e aos espectadores, que o reconhecimento da misteriosa não-disposicionalidade fosse experienciado e vivido. Aqui, ambos os grupos puderam experienciar e viver o mundo como encantado, e isto significa pensarem-se a si próprios num processo de transformação, como seres em transição.

Embora a estética do performativo permita experienciar e viver um reencantamento do mundo, através, sobretudo, do pôr em evidência a auto-referencialidade e da renúncia à compreensão, não é por isso que pode ser acusada de representar uma tendência anti-iluminista. Ao balizar as fronteiras do iluminismo, que necessita de pares conceptuais dicotómicos para descrever e dominar o mundo, e ao permitir que os homens se manifestem como *embodied minds*, a estética do performativo revela-se como um «novo» iluminismo: não os exorta a dominar a natureza – quer a deles, quer a que os circunda –, antes os encoraja a entrar numa nova relação consigo mesmos e com o mundo, baseada já não num «ou, ou», mas num «tanto quanto», e a tentar agir na vida como nos espectáculos.

NOTAS

1 Não devemos retirar deste desenvolvimento a conclusão inversa, a saber: que ao processo de desencantamento do mundo no iluminismo tenha estado associado um retrocesso, uma degeneração dos espectáculos. É certo que, durante o século XIX, se abandonaram alguns tipos de espectáculo – por exemplo, as execuções públicas da pena capital –, mas outros nasceram, como o circo, as exposições etnológicas e coloniais, os espectáculos de *striptease*. (Num certo sentido, também os grandes armazéns se devem incluir neste grupo.) Contudo, as declarações oficiais atribuíam-lhes uma função didáctica e moralizadora, ou consideravam-nos uma compensação para as perdas que a progressiva expansão do processo iluminista trouxera consigo. É de supor que os participantes nestes espectáculos os vivessem de maneira inteiramente diferente. No que se refere às exposições etnológicas, cf., entre outros, Peter Altenberg, *Ashantee* (1898), Berlim, 1987.

2 August Lewald, «In die Scene setzen», em Klaus Lazarowicz, Christopher Balme (org.), *Texte und Theorie des Theaters*, Estugarda, Reclam, 1991, pp. 306-11, em especial pp. 306-7.

3 *Ibid.*, p. 306.

4 A expressão *mettre quelqu'un, quelque chose sur la scène* afirmara-se em França logo a partir de 1660, mas com um significado completamente diferente. Com efeito, significava «atribuir a alguém ou a qualquer coisa um lugar numa obra literária ou artística» – por exemplo, num quadro. Em finais do século XVIII, foi substituída pela expressão *mettre sur scène*. A primeira prova da utilização do conceito nesta acepção surge em 1765, nos *Salons* de Diderot e em referência à pintura.

5 *Französisches etymologisches Wörterbuch*, vol. II, Basileia, Zbinden, 1964, p. 294.

6 *Dictionnaire historique de la langue française*, vol. II, Paris, Le Robert, 1994, p. 1892.

7 Cf. *Allgemeines Theater-Lexicon oder Encyclopädie alles Wissenwerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde*, org. K. Herloßsohn,

H. Marggraff *et al.*, vol. III, nova edição, Altenburg-Leipzig, Pierer und Heymann, 1846, p. 284.

8 Lewald, «In die Szene setzen», *op. cit.*, p. 308.

9 Franz von Akáts, *Kunst der Scenik in ästhetischer und ökonomischer Hinsicht*, Viena, Mausberger, 1841, p. IV.

10 Edward Gordon Craig, *Über die Kunst des Theaters*, p. 101.

11 *Ibid.*, p. 106.

12 Cf. Lothar Schreyer, «Das Bühnenkunstwerk», em *Der Sturm*, 7, 5, Agosto de 1916, pp. 50-1, em especial p. 50.

13 Craig, *Über die Kunst des Theaters*, *op. cit.*, p. 45.

14 *Ibid.*

15 Cit. segundo Lazarowicz, Balme (org.), *Texte zur Theorie des Theaters*, *op. cit.*, p. 341.

16 Wolfgang Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven einer literarischen Anthropologie*, Frankfurt, Suhrkamp, 1991, pp. 505 e 511.

17 Martin Seel, «Inszenieren als Erscheinenlassen. Thesen über die Reichweite eines Begriffs», em Josef Früchtl, Jörg Zimmermann, *Ästhetik der Inszenierung*, Frankfurt, Suhrkamp, 2001, pp. 48-62, em especial p. 53.

18 *Ibid.*, pp. 58-9. Para a análise da diferença entre encenações artísticas e não artísticas, cf. a secção 3 do presente capítulo.

19 *Ibid.*, p. 50.

20 Michael Fried, «Art and Objecthood», em Gregory Battock (org.), *Minimal Art*, Nova Iorque, Dutton Co., 1969, pp. 116-47, em especial p. 139.

21 Cf., entre outros, Dieter Mersch, *Aura und Ereignis*, Frankfurt, Suhrkamp, 2002.

22 Cf., a este propósito, Elizabeth S. Belfiore, *Tragic Pleasures. Aristotle on Plot and Emotion*, Princeton, Princeton University Press, 1992; Fortunat Hoessly, *Katharsis. Reinigung als Heilverfahren. Studien zum Ritual der archaischen und klassischen Zeit*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 2001.

23 Cf., sobretudo, L. Bansat-Brudon, *Poétique du théâtre indien: Lecture du Natyashastra*, Paris, École française d'Extrême-Orient, 1992; Edwin Gerow, «Rasa as a category. What are the limits of its application?», em Rachel von Baumer, James Brandon (org.), *Sanskrit Drama in Performance*, Honolulu, University of Hawai Press, 1981, pp. 226-57; J. L. Masson, M. V. Patwardhan, *Aesthetic rapture – The Rasadhy-ya of Natyasastra*, Poona, Deccan College, 1970; além de Richard Schechner, «Rasaesthetics», em *The Drama Review*, vol. XLV, n.º 3 (T171), Outono de 2001, pp. 27-50.

24 Cit. segundo Willi Flemming, *Barockdrama*, vol. III, *Das Schauspiel der Wanderbühne*, Hildesheim, Olms, 1965, p. 14.

25 Franciscus Lang, *Abhandlung über die Schauspielkunst*, org. e trad. Alexander Rudin, Munique, Francke, 1975, p. 200.

26 Henry Home, *Grundsätze der Kritik*, vol. I, Leipzig, Dyck, 1772, p. 582.

27 Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, vol. IV, Leipzig, Weidmannsche Buchhandlung, 1794 (2.ª edição), p. 254.

28 Jean-Jacques Rousseau, «Brief an Herrn d'Alembert über seinen Artikel "Genf" im VII. Band der Encyclopädie und insbesondere über seinen Plan, ein Schauspielhaus in dieser Stadt zu errichten», p. 391.

29 Cf. carta de Lessing a Nicolai de Novembro de 1756, em Gotthold Ephraim Lessing, *Werke*, org. Herbert G. Göpfer, vol. IV, Munique, Hanser, 1973, p. 163.

30 Cf., para o conceito de empatia, Martin Fontius, «Einfühlung/Empathie/Identifikation», em Karlheinz Barck (org.), *Ästhetische Grundbegriffe*, vol. II, Estugarda, Metzler, 2001, pp. 121-42.

31 Friedrich Theodor Vischer, cit. por Karlheinz Barck, *ibid.*, p. 130.

32 Friedrich Theodor Vischer, *Kritische Gänge*, vol. IV, p. 435.

33 Robert Vischer, «Der ästhetische Akt und die reine Form (1874), em *id.*, *Drei Schriften zum ästhetischen Formproblem*, Halle, Niemeyer, 1927, pp. 45-54, em especial p. 48.

34 Paul Véron, *Paris s'amuse*, Paris, Dentu, 1874.

35 Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, em *Sämtliche Werke*, edição crítica e estudo em 15 vols., org. Giorgio

Colli e Mazzino Montinari, Munique, dtv/de Gruyter, 1988, vol. I, pp. 9-156, p. 72.

36 Cf., entre outros, Helmut Pfotenhauer, *Kunst als Physiologie. Nietzsches ästhetische Theorie und literarische Produktion*, Estugarda, Metzler, 1985.

37 Cf. Antonin Artaud, *Die Tarahumaras. Revolutionäre Botschaften*, Munique, Rogner & Bernhard, 1975, p. 164 [*Os Tarahumaras*, trad. Aníbal Fernandes, Lisboa, Relógio d'Água, 2000; *Mensagens Revolucionárias*, trad., cronol., posf. Manuel João Gomes, Lisboa, & Etc., 1980].

38 Antonin Artaud, *Das Theater und sein Double*, Frankfurt, Fischer Verlag, 1979, p. 88 [*O Teatro e o Seu Duplo*, trad. Fiama Hasse Pais Brandão, posf. Vasco Tavares dos Santos, Lisboa, Maldoror, 2018].

39 *Ibid.*, p. 85.

40 *Id.*, *Die Tarahumaras. Revolutionäre Botschaften*, *op. cit.*, p. 167.

41 *Id.*, *Das Theater und sein Double*, *op. cit.*, p. 132.

42 *Ibid.*, p. 34.

43 *Ibid.*, p. 29.

44 Para o conceito de teatro de Artaud, cf., entre outros, Doris Kolesch, «Der magische Atem des Theaters. Ritual und Revolte bei Antonin Artaud», em Franz Norbert Mennemeier, Erika Fscher-Lichte (org.), *Drama und Theater der europäischen Avantgarde*, Tübingen-Basileia, Francke, 1994, pp. 231-54, bem como *id.*, «"Listen to the radio": Artauds Radio-Stimme(n)», em *Forum Modernes Theater*, vol. XIV, n.º 2, 1999, pp. 115-43.

45 Nisto consiste a problemática do conceito de transformação: ao fazer referência a tipos de mudanças muito diversas, ele *não* pode confinar-se apenas a determinados tipos de mudança e só a eles ser aplicado.

46 Immanuel Kant, *Werke in zehn Bände*, vol. VIII, *Kritik der Urteilskraft*, org. Wilhelm Weischedel, Darmstadt, 1975, p. 287 [*Crítica da Faculdade do Juízo*, trad., introd., notas António Marques, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2017].

47 Cf., para as festas modernas, entre outros, Klaus-Peter Köpping, «Fest», em Christoph Wulf (org.), *Der Mensch. Handbuch Historische Anthropologie*, Weinheim-Basileia, Beltz, 1997, pp. 1048-65; Joachim Küchenhoff, «Das Fest und die Grenzen des Ich – Begrenzung und Entgrenzung im "vom Gesezt gebotenen Exzeß"», em Walter Haug, Rainer Warning (org.), *Poetik und Hermeutik* XIV, Munique, Fink, 1989, pp. 99-119; Wolfgang Lipp, «Feste heute: Animation, Partizipation und Happening», em *id.*, *Drama Kultur*, Berlim, Duncker & Humblot, 1994, pp. 523-47.

48 Cf., a propósito deste espectáculo, Christel Weiler, «Heiner Goebbels *Landschaft mit demvon der Schlange getötenen Mann*», *Theater der Zeit*, Setembro-Outubro de 1997, *Theaterskizzen zur Documenta X*, pp. XIII-XVI.

49 Cf. Christian Horn, Sandra Umathum, Matthias Warstat, «Auswählen und Versäumen. Wahrnehmungsmodi zwischen Fernsehen und Theater», em Erika Fischer-Lichte, Christian Horn, Sandra Umathum, Matthias Warstat (org.), *Wahrnehmung und Medialität* (= *Theatralität*, vol. III), Tübingen-Basileia, Francke, 2001, pp. 145-58.

50 Cf. Christian Horn, *Der aufgeführte Staat. Zur Theatralität höfischer Repräsentation unter Kurfürst Johann Georg* II *von Sachsen*, Tübingen-Basileia, Francke 2004; Inge Baxmann, *Die Feste der Französichen Revolution*, Weinheim-Basileia, Belz, 1989; Matthias Warstat, *Theatralen Gemeinschaften. Zur Festkultur der Arbeitsbewegung 1918-1933*, Tübingen-Basileia, Francke, 2004.

51 Heribert Prantl, «Wir denken zu sehr in PR-Kategorien», em *Sage & Schreibe* 9, 1998, pp. 44-5 (entrevista concedida a R. Schatz), em especial p. 45.

52 Cf., no que se refere ao restante desenrolar do congresso, Carsten Brosda, Christian Schicha, «Politik Vermittlung als Event Marketing», em Erika Fischer-Lichte *et al.* (org.), *Performativität und Ereignis* (= *Theatralität*, vol. IV), Tübingen-Basileia, Francke, 2003, pp. 319-38.

53 Cf., entre outros, Thomas Meyer, Martina Kampmann, *Politik als Theater. Die neue Macht der Darstellungskunst*, Berlim, Aufbau, 1998; Herfried Münkler, «Die Theatralisierung der Politik», em Josef Früchtl, Jörg Zimmermann (org.), *Ästhetik der Inszenierung*, Frankfurt, Suhrkamp, 2001, pp. 144-63; Hans Georg Soeffner, Dirk Tänzler (org.), *Figurative Politik. Zur Performanz der Macht in der modernen Gesellschaft*, Opladen, Leske und Budrich, 2002.

54 Cf. Gianni Vattimo, *Die transparente Gesellschaft*, Viena, Passagen Verlag, 1992.

55 Relativamente às realizações de carácter desportivo, cf., sobretudo, Gunter Gabauer, *Sport in der Gesellschaft des Spektakels*, Sankt Augustin, Academia Verlag, 2002.

56 Richard Shusterman, «Tatort: Kunst als Dramatisieren», em Josef Früchtl, Jörg Zimmermann (org.), *Ästhetik der Inszenierung*, Frankfurt, Suhrkamp, 2001, pp. 126-43, em especial p. 138.

57 *Ibid.*, p. 136.

58 Cf. Milton Singer, *Traditional India – Structure and Change*, Filadélfia, American Folklore Society, 1959, pp. XII-XIII.

59 Catherine David, *Stand der Dinge*, parte I, catálogo das obras de arte, Berlim, 2000.

60 Platform I, *Documenta XI: Democracy Unrealized*, guia, Kassel-Berlim, 2001.

61 Mathias Lilienthal no prefácio do catálogo *I promise it's political. Performativität in der Kunst*, Colónia, 2002, p. 5.

62 Irit Rogoff, «WIR. Kollektivitäten, Mutualitäten, Partizipationen», em *I promise it's political…*, *op. cit.*, pp. 52-60, em especial p. 53.